



UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA



DANÇAR AS VICISSITUDES DE UMA NAÇÃO

Tradição e Contemporaneidade na Companhia Nacional de Canto e Dança de
Moçambique: transacções criativas e debates identitários em *Gold*, de Rui Lopes Graça

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em Performance
Artística / Dança

Orientadora: Prof^a. Doutora Maria Luísa da Silva Galvez Roubaud

Júri:

Presidente

Prof^a. Doutora Ana Maria Macara de Oliveira

Vogais

Prof^a Doutora Maria Manuel Martins Ribeiro Sanches

Prof^a Doutora Maria Luísa da Silva Galvez Roubaud

Sofia Soromenho
2013



Agradecimentos

Dedico a minha tese como forma de agradecimento à minha família, em especial a Pedro Moreira. Embora os meus filhos ainda não saibam ler, espero que um dia ao lê-la se sintam inspirados a aprender sempre mais e mais. Agradeço à minha irmã Rita pela sua paciência e prontidão na leitura da tese.

Agradeço a Rui Lopes Graça por ter aceitado este desafio e por todo o apoio. Pela sua disponibilidade e interesse ao longo de todo o processo de investigação, sem ele nada disto teria sido possível! Agradeço também a João Lucas pela sua disponibilidade e abertura demonstradas nas entrevistas. Serei sempre grata às pessoas maravilhosas que tive o privilégio de conhecer em Maputo, nomeadamente a Cândida Mata e a todos os intérpretes que me receberam calorosamente e se prontificaram a responder às minhas perguntas.

Às minhas amigas Vanessa Melo e Joana Amaral que estão a viver em Maputo e que se prestaram a todo o tipo de auxílio, para completar as informações que me foram impossíveis obter no escasso tempo que permaneci ali. Muito obrigada em particular à Vanessa!

Dedico também um agradecimento muito especial à minha orientadora, Luísa Roubaud, que me apoiou incansavelmente e me estimulou a ir mais longe durante a construção da tese de dissertação. Agradeço também à Professora Doutora Ana Santos pelo seu apoio metodológico e disponibilidade total para me responder a qualquer dúvida, sempre com um sorriso.

Muito obrigada ainda, à minha preciosa amiga Sofia Monteiro pela sua grande ajuda na recta final, se não fosse ela talvez este trabalho estivesse ainda inacabado.

Para terminar dedico todo este trabalho ao meu Mestre Daisaku Ikeda e agradeço-lhe todos os encorajamentos imprescindíveis. É com palavras suas que finalizo os meus agradecimentos:

“Engraving deep in our hearts the conviction that what we do with this life, this year and this day will decide our eternal future, let us achieve total victory in all our endeavors. The actions we take in each moment decide our eternal future” (Ikeda, 2004, p.7).

RESUMO

Palavras-chave: Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique, dança contemporânea, dança tradicional, identidade, interculturalidade, nacionalismo, globalização.

Analizamos a criação de *Gold* (Maputo, 2011), do coreógrafo português Rui Lopes Graça, para a Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique (CNCD), instituída em 1979, na pós-independência do país (1975).

Durante um trabalho de campo em Moçambique, filmámos ensaios e outras actividades da companhia, entrevistámos e convivemos com os participantes do projecto. Desta experiência nasceram as questões da investigação. Que ‘moçambicanidade’ incorpora, e reflecte, o quotidiano da CNCD? Fundada no esteio duma nação recém-formada no desígnio de recuperar uma ideia de “cultura pré-colonial”, preservá-la e divulgá-la, como responderia à ocidentalidade contemporânea das metodologias do coreógrafo português? Que embates identitários transpareceram deste diálogo?

Utilizámos uma metodologia qualitativa: registos de campo e análise das entrevistas aos bailarinos e à Direcção da CNCD deram-nos a sua voz acerca do país, do momento cultural, das vivências na Companhia e da criação da peça; analisámos os testemunhos de Lopes Graça e do músico João Lucas, responsáveis pelo projecto.

A partir destas percepções construímos uma *grounded theory*: *Gold* suscitou na CNCD confrontos e perspectivas acerca de novos paradigmas e devires estético-artísticos, a espelhar debates e ambivalências da sua contemporaneidade; tensões entre tradição e globalização, uma realidade intercultural indiciadora das negociações e vicissitudes subjacentes a dinâmicas identitárias do Moçambique actual.

ABSTRACT

Keywords: National Song & Dance Company of Mozambique, contemporary dance, traditional dance, identity, interculturalism, nationalism, globalization.

We analyze the creation of *Gold* (Maputo, 2011), by Rui Lopes Graça, a Portuguese Choreographer, for the National Song & Dance Company of Mozambique (CNCD), established in 1979, following the country's independence (1975).

During a field research in Mozambique, we recorded rehearsals and other activities carried out by the company, we interviewed and interacted with the collaborators of the project. From this experience emerged the questions of investigation. What kind of 'Mozambicqness' are incorporated and reflect the CNCD quotidian? Reflecting the history of a newly formed nation, whose aim, is to recover an idea of 'pre-colonial culture' preserve it and promote it, how would it respond to the contemporary methodologies from the Portuguese choreographer? What kind of identity clashes appeared through this dialogue?

A qualitative methodology was applied: field records and analysis on interviews done with the dancers and company directors, gave us their "voice" about the country, the cultural moment, their experiences on CNCD and creation of *Gold*; we analyzed the testimony from Lopes Graça and João Lucas, responsible for the project.

From these perceptions we built a grounded theory: *Gold* raised on CNCD clashes and perspectives about new paradigms and becomings aesthetic and artistic, reflecting debates and ambivalences from its contemporaneity; tensions between tradition and globalization, an intercultural reality as indicative of the negotiations and vicissitudes underlying identity dynamics from present-day Mozambique.

ÍNDICE

RESUMO	3
ABSTRACT	4
CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTUDO	13
1.1. Moçambique: o Nascimento de uma Nação	13
1.2. Processos Culturais no Pós-independência	15
1.3. A Companhia Nacional de Canto e Dança (CNCD) de Moçambique: da Fundação à Actualidade	17
1.4. Caracterização do Repertório	22
CAPÍTULO 2 – ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL	27
2.1. Dinâmicas Identitárias na Dança Africana de Hoje: Tradição e Contemporaneidade	27
2.2. Dança(s) Africana(s)	30
3.3. Dança Contemporânea	33
2.4. Dança e Projectos Interculturais: Potencialidades e Paradoxos	37
CAPÍTULO 3 – PERGUNTAS DE INVESTIGAÇÃO.....	41
E ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO	41
3.1. Perguntas de Investigação	41
3.2. Enquadramento Metodológico	42
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE E DISCUSSÃO DAS ENTREVISTAS.....	46
4.1. O Início do Projecto: o Ponto de Vista dos Criadores.....	46
4.1.2. Motivações e Expectativas Iniciais	48
4.1.3. A Criação de <i>Gold</i> : Métodos de Trabalho	49
4.1.4. A Descoberta do Potencial do ‘Outro’	50
4.2. A CNCD e as Vicissitudes da Nação	51
4.2.1. Os Intérpretes da CNCD: Quotidianos, Percursos e Motivações	51
4.2.2. A Companhia enquanto Microcosmos do País.....	52
4.3. Tradição <i>versus</i> Contemporaneidade	55
4.3.1. Dança Tradicional e Processos Identitários.....	55
4.3.2. Dança Contemporânea e Processos Identitários.....	58
4.3.3. Entre Preservação e Transformação do Património Coreográfico	61
4.4. Processo de Trabalho: Diálogos, Reflexões e Partilhas	65
4.4.1. Divisar Percursos Individuais através da Dança Contemporânea	68
4.4.2. Coreografar Histórias Pessoais.....	68
4.5. Dança e Mediação Intercultural	70
CAPÍTULO 5 – REFLEXÕES FINAIS.....	73
BIBLIOGRAFIA.....	83

ANEXOS.....	88
 Anexo I – Documento do Ministério da Cultura de Portugal, colaboração institucional com a República de Moçambique, 2010.....	89
 Anexo II – Documento enviado por Cândida Mata em nome da CNCD, com informações indispensáveis à elaboração deste estudo. Dirigido a Sofia Soromenho, Maio de 2012.....	96
 Anexo III – Transcrição das Entrevistas	99
Entrevista: Cândida Mata (Directora Artística), 27-05-2011	99
Entrevista: Isaías Machado (Produtor), 27-05-2011	101
Entrevista: Rui Lopes Graça (Coreógrafo), 1ª entrevista, 23-04-2011.....	102
2ª Entrevista: Rui Lopes Graça, 18-06-2011	109
Entrevista: João Lucas (Compositor), 1ª entrevista, 27-05-2011	116
2ª Entrevista: João Lucas, 19-06-2011	119
Entrevista: Julieta (Intérprete), 27-05-2011	127
Entrevista: Mário (Intérprete), 30-05-2011	129
Entrevista: Nelito (Intérprete), 27-05-2011	132
Entrevista: Pedro (Intérprete), 30-05-2011	133
Entrevista: Zé (Intérprete), 27-05-2011.....	136
 Anexo IV - Fotografias	137

INTRODUÇÃO

Por volta dos meus vinte anos enquanto ensaiava nos antigos estúdios da associação *Danças na Cidade* (hoje designada *Alkantara*¹), tive o privilégio de observar o trabalho que aí se desenvolvia no âmbito do projecto lusófono *Dançar o que é Nosso*². Estávamos em finais dos anos 90, e essa experiência despertou em mim a curiosidade de perceber como entre pessoas oriundas de contextos culturais diferentes, com um passado histórico partilhado e, principalmente, uma língua em comum, podiam dialogar através da linguagem da dança.

Uns anos antes, no princípio da década de 90, a coreógrafa Clara Andermatt iniciava um período de residências artísticas em Cabo-Verde. Desse período, durante o qual juntou artistas portugueses e cabo-verdianos, resultaram peças coreográficas que viriam a conhecer bastante sucesso: *Dançar Cabo Verde* (1994) – que seria distinguido com o Prémio Madalena Azeredo Perdigão, promovido pelo serviço ACARTE, da Fundação Calouste Gulbenkian –, *Uma História da Dúvida* (estreado com grande êxito no âmbito da Expo1998) e *Dan Dau* (1999), um concerto musical encenado, partiam de uma mesma matriz, a de trabalhar sobre música tradicional cabo-verdiana numa perspectiva contemporânea. Estas peças denotavam um extraordinário esforço de articulação entre culturas expressivas distintas e evidenciavam o percurso criativo subjacente onde, de algum modo, eram perceptíveis as vicissitudes inerentes a um embate cultural. Apesar de promissor, este ciclo de colaboração foi interrompido, e a

¹ *Alkantara* é uma organização que se dedica ao desenvolvimento das artes performativas em Portugal e num contexto internacional, numa visão global diferenciada, e menos eurocêntrica, da criação contemporânea. Até 2005, então com o nome *Danças na Cidade*, apostou intensamente na promoção da dança contemporânea, especialmente dos jovens coreógrafos nacionais. Teve o seu ponto alto na edição do festival *Danças na Cidade* (entre 1993 e 2004, a partir de 2006, designado *Alkantara Festival*) e em projectos de cooperação, como *Dançar o que é Nosso*. (www.alkantara.pt)

² Iniciado em 1998, *Dançar o que é Nosso* tinha por objectivo abrir novos caminhos nas relações culturais Norte-Sul, através de intercâmbios na área da dança, entre a Europa, a África e a América Latina. Envolveu comunidades de dança da (maioria) dos países de expressão portuguesa: Angola, Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal. Perspectivava-se a Lusofonia “não como uma realidade fechada sobre si própria, mas uma comunidade aberta à colaboração com o resto do mundo”; uma estratégia integrada, ao nível da formação, intercâmbio, criação e profissionalização, visava fomentar bases para o surgimento de uma comunidade artística africana virada para as artes contemporâneas e com orientação internacional. (<http://www.alkantara.pt/2010/dancas2005/dancarnossoproj.htm>)

coreógrafa só mais recentemente retomaria este território criativo, com *Void* (2009), uma peça ancorada na experiência da imigração cabo-verdiana em Portugal.

Após o 25 de Abril de 1974, e desde as independências coloniais de 1975, os anos 90 assinalaram os primeiros contactos entre a dança contemporânea portuguesa e novas experiências de criação coreográfica que, de forma esparsa, se encetavam nos contextos urbanos dos países africanos de língua oficial portuguesa (Roubaud, 2012). Segundo a autora, tanto a ausência destas aproximações, nas duas décadas posteriores a 1974, como a raridade das que ocorreram a partir dos anos 90 (estas protagonizadas por iniciativas ou criadores independentes), como, sobretudo, o silêncio da cooperação institucional neste domínio, não se isentam de significações acerca da natureza das relações entre Portugal e as suas ex-colónias.

Em face desta conjuntura, a estreia da peça coreográfica *Gold*, em Maputo e em Lisboa, em 2011, na sequência de um projecto de cooperação cultural assinado em 2010, pelos respectivos ministérios da tutela, durante uma visita do governo português a Moçambique, suscitou-me uma particular atenção. O facto de se tratar de uma primeira cooperação institucional entre Portugal e um País Africano de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), na área da dança, constitui, desde logo, um dos aspectos que me motivaram a partir para este estudo.

A Companhia Nacional de Bailado (CNB) de Portugal, e a Companhia Nacional de Canto e Dança (CNCD) de Moçambique, parceiras neste protocolo, comprometeram-se a levar a cabo um projecto de criação coreográfica que havia sido sucessivamente adiado devido à falta de financiamento. O então Organismo de Produção Artística (OPART) programou diversas iniciativas (ver Anexo I, p.89) tendo agendado vários intercâmbios, entre os quais se contava a apresentação em Lisboa da CNCD. Contudo, a efectiva concretização da ideia só seria viabilizada após a direcção da CNB ter obtido o patrocínio de uma empresa privada³ com interesses em Moçambique.

O facto de a criação coreográfica ter sido entregue ao coreógrafo Rui Lopes Graça (n. 1964), ex-intérprete da CNB, não foi de todo casual. Natural de Nampula, onde viveu até aos onze anos de idade, Lopes Graça acalentava há alguns anos o desejo de trabalhar na sua terra natal e, particularmente, com a CNCD. Em 1997 Lopes Graça estivera envolvido na criação de uma peça coreográfica para a CNB, *Canto Luso* (1997)

³ A RESUL é uma empresa portuguesa de gestão de resíduos e higiene urbana, com sede na Beira Alta.

construído a partir de fados, mornas e chorinhos, para a qual se previra uma digressão a Moçambique, assim como a ministração de um *workshop*, também dirigido pelo coreógrafo, para os intérpretes da CNCD. Um imprevisto de última hora implicou o cancelamento desta digressão.

Antes da residência em Maputo, em 2011, durante a qual preparou a peça coreográfica que se viria a chamar *Gold*⁴, sobre a qual este estudo incide, Lopes Graça tinha regressado a Moçambique por duas vezes, tendo mantido um contacto próximo com David Abílio Mondlane, director da CNCD entre 1983 e 2010. Desses contactos surgiu o convite para coreografar para a CNCD, possibilidade que, devido à falta de verbas, não foi possível concretizar antes de 2011.

Com a mudança de direcção da CNB⁵, e em consequência do protocolo de cooperação entre a OPART e a CNCD atrás referido, renasceu o interesse no projecto de Lopes Graça. Assim, no âmbito da semana de Moçambique em Lisboa (de 22 a 25 de Junho, de 2011), programada por Jorge Salavisa⁶, seria finalmente agendada a estreia do original que o coreógrafo português iria criar para a CNCD, a partir de Maputo.

O processo de criação decorreu entre os meses de Abril e Junho, com estreia no Teatro África, em Maputo, a 18 de Junho de 2011, e no Teatro Camões, em Lisboa, a 24 de Junho do mesmo ano.

Para criar uma banda sonora original, Lopes Graça chamou um seu colaborador, o compositor e músico João Lucas (n.1964), que a trabalharia em conjunto com os músicos da CNCD. A escolha de Lucas prendeu-se com o facto de este possuir uma vasta experiência neste tipo de projectos. De salientar o trabalho que desenvolveu durante vários anos com a coreógrafa Clara Andermatt e com músicos e intérpretes de Cabo Verde, designadamente, nas obras *Uma História da Dúvida* (1998) e *Dan Dau* (1999) atrás mencionadas. Também estas composições originais, foram desenvolvidas em conjunto com músicos cabo-verdianos, que, tal como em *Gold*, integravam os espectáculos como intérpretes. Lucas referir-me-ia, em entrevista, a similitude entre

⁴ O título da peça derivou do facto de, inicialmente, Lopes Graça ter tencionado trabalhar com a CNCD a partir das *Variações Goldberg*, de Johann Sebastian Bach. Ideia essa que viria a abandonar, quando iniciou o processo de criação em Maputo, aspecto que abordaremos no Capítulo 4.

⁵ Em Outubro de 2010, Luísa Taveira substituiu Vasco Wellemkamp na direcção da CNB.

⁶ Jorge Salavisa era na altura Presidente do Conselho de Administração da OPART.

ambas as experiências e procedimentos, destacando a partilha e a participação igualitária entre os vários intervenientes no processo criativo.

O trabalho de pesquisa e de montagem da peça em Maputo decorreu ao longo de cinquenta dias. Teve no Teatro África, sede da CNCD desde 1999, o espaço para os ensaios com bailarinos e músicos. Durante esse período os dois criadores portugueses permaneceram instalados em locais próximos do teatro, onde trabalharam diariamente (dias úteis) entre as nove horas da manhã e as quinze horas da tarde.

A temática dos encontros culturais no âmbito da lusofonia há muito despertava o meu interesse. Desenvolver esta investigação apresentou-se como uma oportunidade para o aprofundar e fundamentar teoricamente. Mas era essencial, do meu ponto de vista, acompanhar de forma mais directa o processo de criação e observar, de modo sistemático, aspectos decorrentes da construção deste espaço de aproximação intercultural que se revelaria, tal como Gil (2008) o definiu, como um processo complexo, constante, dinâmico, ambivalente, baseado no diálogo, sofrendo constantes renegociações e na descoberta, por vezes conflituosa, do outro.

Antes de partir para Moçambique, rumo a Maputo, além de ter conversado com Lopes Graça acerca da ideia que me propunha desenvolver, realizei alguma pesquisa prévia sobre a dança em Moçambique e o trabalho que a CNCD aí realiza, desde a sua fundação, em 1979. Apercebi-me de que, além de pontuais projectos de cooperação internacional, o desígnio da companhia se centrava, essencialmente, na teatralização das danças tradicionais como meio de preservar o património cultural moçambicano e de promover a unidade e identidade nacionais, incentivando a reconciliação étnica.

O acompanhamento de quatro dias de ensaios e a convivência com os diferentes intervenientes constituíram o trabalho de campo que está na base desta investigação. Durante este período convivi com os dois artistas portugueses, com os da CNCD e com outros colaboradores; com eles realizei entrevistas, registei em vídeo ensaios e outras actividades da CNCD e mantive um diário de campo.

Ao longo da estadia e nos meses que se seguiram, desta experiência foram-se materializando questões que se transformariam nas principais perguntas que norteiam a reflexão desenvolvida ao longo deste texto, bem como o desenho metodológico que a sustenta.

Em que medida os embates entre o objectivo de preservar as tradições e os processos de criação da dança contemporânea se reflectiram na criação desta peça? Em que medida os procedimentos da dança contemporânea abriram espaço para a revelação dessas dinâmicas identitárias no seio da CNCD, e que questões ligadas à moçambicanidade de hoje lhes poderão estar associadas? De que modo os efeitos de uma cultura global se manifestam na trajectória actual da companhia, e se reflectiram nas reacções e negociações subjacentes ao processo de criação?

A fim de contextualizar o estudo (Capítulo 1) procederemos a uma apresentação relativa à História de Moçambique, particularmente, no que se refere às décadas posteriores à independência e aos processos culturais vividos num país imerso numa violenta guerra civil, subsequente às lutas de libertação e ao fim do período colonial. Seguidamente procurámos reconstituir a trajectória da CNCD, descrever e caracterizar o repertório trazido a público, desde a sua fundação em 1979. Porque nos deparámos com uma enorme escassez da documentação para este efeito, foi necessário basearmo-nos num texto oficial editado pela própria companhia (ver Anexo II, p.96), articulando-o aos relatos da actual directora artística, Cândida Mata (ex-bailarina da CNCD), do produtor Isaiás Machado, e dos intérpretes, informação esta recolhida a partir de conversas informais e das entrevistas. A fim de enquadrar do ponto de vista teórico e conceptual a temática da investigação, levamos a cabo, no Capítulo 2, uma revisão da literatura relativa a conceitos operativos importantes no âmbito do estudo, a saber, os de tradição, contemporaneidade e processos identitários, aos debates em torno da(s) “dança(s) africana(s)” e de “dança contemporânea”, assim como questões derivadas do exercício de projectos de cooperação cultural norte-sul, quando, no actual contexto global, se geram novas transversalidades.

No Capítulo 3, sintetizamos as que são as perguntas estruturantes desta investigação, e fundamentamos a opção metodológica que delineámos com o intuito de lhes responder. Ou seja, os motivos pelos quais proceder a um estudo qualitativo das entrevistas realizadas aos vários intervenientes do processo de criação da peça coreográfica *Gold* (o coreógrafo, o músico, a directora artística, o produtor e os intérpretes, num total de catorze entrevistas) nos pareceram apropriados a esta investigação. Obtivemos, deste modo, um relato polifónico sobre a génese e construção

da obra, diferentes pontos de vista sobre o processo de criação, que permitiram elaborar uma *grounded theory* na qual alicerçamos a nossa própria reflexão que, por sua vez, se alimentou da nossa própria observação e acompanhamento do projecto, e na vivência directa da realidade em Maputo. Estas dimensões constam no Capítulo 4, onde, da análise das entrevistas, inferimos as suas principais categorias temáticas, que discutiremos, confrontando-as com a teoria.

Por fim, em jeito de reflexão conclusiva, levaremos a cabo um debate mais geral, a partir das ideias lançadas nas perguntas de investigação, da análise das entrevistas e das anotações de campo, relacionando-as com a teoria. Identificamos ainda, nesta ocasião, alguns dos limites da nossa investigação, na esperança de abrir portas a futuros estudos sobre uma matéria que consideramos, sem dúvida, relevante para se entender os termos em que se estabelecem, na actualidade, os processos identitários e os diálogos interculturais. Como refere Gil (2008) “se o século XX se revelou o século das identidades, o século XXI será necessariamente o século das interculturalidades” (2008, p.30).

Pensamos que esta abordagem das particularidades que revestiram o processo de criação de *Gold*, no contexto de uma companhia em cuja história se espelha a própria trajectória de Moçambique, pode contribuir para a reflexão em torno das questões que hoje atravessa a cultura moçambicana: entre os apelos da tradição e os de uma contemporaneidade globalizada, as novas dinâmicas identitárias trazem consigo debates, paradoxos e oportunidades onde pudemos vislumbrar, ainda, algumas dimensões reveladoras de processos da pós-colonialidade no espaço da lusofonia.

CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTUDO

1.1. Moçambique: o Nascimento de uma Nação

Moçambique fundou-se como nação, em 1975, após quatro séculos (XVI a XX) de domínio colonial português. A luta pela independência colonial foi levada a cabo pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) de 1964 a 1974 (Hanlon, 2010)⁷. A FRELIMO foi influenciada pela independência da Tanzânia, de orientação socialista. Era aí que a Frente mantinha as suas bases recuadas, sendo a sua base central no planalto de Mueda⁸, entre as vulgarmente simpatizantes populações Maconde (West, 2008). Através do apoio militar fornecido por países do bloco de Leste, nomeadamente, pela China e pela URSS, os portugueses haviam sido expulsos pela Frente de zonas substanciais das províncias setentrionais (Niassa, Tete e Cabo Delgado). Depois do golpe militar de 1974, em Lisboa, que derrubou Marcelo Caetano⁹, reuniram-se as condições para a independência de Moçambique, que viria acontecer em 1975, sob a tutela da FRELIMO. Em 1977 a FRELIMO adoptou oficialmente o marxismo-leninismo (Alden, 1995), muito embora as reformas socialistas tenham sido defraudadas pela guerra civil.

Em finais da década de 1970, a partir de operações de rebelião desenvolvidas pelo regime rodesiano contra as guerrilhas nacionalistas zimbabueanas, nasceu a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) com bases estabelecidas junto à fronteira entre os dois países. Depois da independência do Zimbabwe, o regime sul-africano treinou e armou os combatentes da RENAMO. No final dos anos 80, a RENAMO operava em todas as províncias moçambicanas e recrutava localmente cidadãos. Segundo Hall (1990) a RENAMO fracassou no desenvolvimento de uma identidade política proporcional à sua força militar.

Neste conflito, que durou mais de década e meia, aproximadamente um milhão de moçambicanos morreram e seis milhões foram deslocados das suas casas. (Alden, 1995; Hall, 1990; Hanlon, 2010).

⁷ Moçambique sofreu três décadas de guerra: de 1964-74, a guerra colonial; de 1976-80, guerra com a Rodésia; de 1981-92, a guerra civil (Hanlon, 2010).

⁸ Mueda é uma vila Moçambicana, sede do distrito homónimo, na província de Cabo Delgado. É o centro da cultura Maconde.

⁹ Marcelo Caetano foi Primeiro-ministro de Portugal de 1968-74 sucessor de Salazar. O golpe militar de 25 de Abril, de 1974 derrubou o governo de Marcelo Caetano.

A partir de finais da década de 1980, a FRELIMO iniciou, reformas para a liberalização da economia e da política, moçambicanas, sempre na sombra da *perestroika* soviética.

Em 1984 foi assinado o Acordo de Incomáti entre o governo de Moçambique, liderado pelo então Presidente da República, Marechal Samora Machel, e pelo Presidente da África do Sul, Pieter Willem Botha. Este acordo tinha por intenção pôr termo à guerra civil em Moçambique. Para tal, os signatários do dito acordo concordaram em deixar de apoiar a RENAMO (responsabilidade da África do Sul) e em deixar de apoiar o Congresso Nacional Africano (responsabilidade de Moçambique). Apesar disto, cada parte continuou a agir por conta própria, e os guerrilheiros da RENAMO prosseguiram com a guerra civil em Moçambique¹⁰.

Em 1986, foram adoptadas pelo governo medidas de austeridade fiscal que permitiram, no ano seguinte, um acordo com o Fundo Monetário Internacional. Três anos mais tarde, a FRELIMO abandonava oficialmente a doutrina do marxismo-leninismo (West, 2008).

O final da guerra fria e do *apartheid* em inícios da década de 1990 significou o fim, para os dois lados, do apoio externo até então obtido, o que possibilitou um acordo entre as partes, negociado em Outubro de 1992, em Roma¹¹. A assinatura do acordo de paz marcou a cessação formal de dezassete anos de guerra intermitente em Moçambique. Este acordo estipulava a realização das primeiras eleições democráticas nacionais. As mesmas viriam acontecer quatro anos depois, em 1994 (Alden, 1995). A FRELIMO venceu nas urnas, ganhando a presidência e a maioria dos lugares na assembleia nacional (Hanlon e Waterhouse, 1994), tal como voltaria a acontecer nas eleições de 1999 e de 2004 (West, 2008).

¹⁰ Este acordo seria, aliás, o tema de uma coreografia estreada em Maio de 2012, no âmbito do Festival *Alkantara*. Panaíbra Gabriel, um dos protagonistas da cena da dança contemporânea moçambicana actual, e Boyzie Cekwana, sul-africano, cujas infâncias foram vividas nos dois lados da linha no momento do pacto, conceberam *The Inkomati (dis)cord*, onde elaboram sobre este compromisso histórico falhado, referindo-se ao rio que, atravessando os dois países, concedeu o nome à peça. Ao quebrar, simbolicamente, fronteiras artificiais, atravessando territórios através dos seus próprios corpos, peles, identidades e heranças, os coreógrafos exploraram as barreiras coloniais interiorizadas que continuam a alienar aspirações e histórias partilhadas. A temática e a linguagem da peça são representativas tanto das contaminações estéticas globais como de novas tendências criativas a emergir, sobretudo nos actuais contextos urbanos, menos comprometidos com os motivos da dança tradicional.

¹¹ O Acordo de Paz foi assinado pela RENAMO e pelo Governo em Roma, no dia 4 de Outubro, de 1992 (Hanlon, 2010).

Desde o final da guerra em 1992, o poder moçambicano operou várias reformas, com o apoio de donativos internacionais que foi recebendo, mas, de acordo com Hanlon (2010), duas décadas de ajustes estruturais e dezassete anos de paz não trouxeram prosperidade.

Em 1995 Moçambique entra para a *Commonwealth*, tornando-se a primeira nação que não foi uma colónia britânica a unir-se a esta organização. Segundo Fry (2003) este acontecimento consolidou os vínculos com os países vizinhos.

1.2. Processos Culturais no Pós-independência

Após a independência de Moçambique, em 1975, o país iniciou um processo de afirmação enquanto nação: a busca de uma identidade baseada na ideia de resgatar os fundamentos de uma cultura pré-colonial. É nesse contexto que podemos entender as palavras constantes na brochura comemorativa dos vinte anos da Companhia Nacional de Canto de Dança:

“A área da cultura era uma batalha declarada pelo governo, sujeita a mudanças sociais do sistema existente para a nova sociedade livre e preocupada com a valorização do Património Cultural Nacional. Eis a razão porque em 1979, período de grande e repentina Manifestação da Efervescência Cultural, para a afirmação de todos os valores, nasceu o Grupo Nacional de Canto e Dança”. (CNDC, 2000, p. 5).

Seria este Grupo, portanto, a dar origem à CNDC. Na linha do pensamento de Elias (1989), o poder em Moçambique apostava na cultura, como meio de promover a autoconsciência de uma nação.

Segundo Mira (1999) a questão da ética e da estética apresenta-se com particular importância entre 1975 e 87. Segundo o mesmo autor, naqueles anos, a arte e a política pareciam seguir de mãos dadas. Introduziram-se palavras de ordem nos poemas: o período era de utopia, mas também de ajuste de contas.

“A questão prende-se com situar o sentido das obras produzidas pelos artistas no momento em que aparentemente a contra-elite simbólica do tempo colonial entra na esfera do poder. Nas relações entre a matriz-arte e a matriz-política, a segunda impõe-se gradualmente e a sua estratégia passa pelo apoio e divulgação da arte popular: o canto, a dança, o artesanato. A arte Maconde passou a ser apresentada como um expoente elevado da cultura nacional” (Mira, 1999, p.16).

Também nas artes teatrais muitos dos criadores dessa época, empenhados no desenvolvimento de um teatro popular baseado nas crenças, concepções de vida, histórias e formas de arte consideradas expressivas, enalteceram a pertença identitária comum sustentada na ideia de ‘moçambicanidade’.

No contexto geopolítico internacional, com a queda do Muro de Berlim (Novembro de 1989) e com o fim da Guerra Fria, Moçambique desenvolveu intercâmbios culturais com governos e instituições europeias e fomentaram-se os apoios com Organizações Não Governamentais (Hanlon, 2010). Foram assim criadas condições para o aparecimento de várias companhias teatrais e para o crescimento de um movimento cultural artístico, nomeadamente na área da dança.

Segundo Azevedo (2010) a história das instituições teatrais de Maputo remonta à época colonial, mas a actividade teatral intensifica-se durante a Guerra de Libertação Nacional, consolida-se e diversifica-se no período pós-independência e sofre uma transformação completa a partir de 1992.

De acordo com Fry (2003) o fim da guerra civil em Moçambique anunciou o fim do socialismo e a sua substituição pela “democracia” e pela “economia de mercado”; e resultou também no surgimento de dúvidas acerca do valor dos velhos universalismos da “assimilação” e do “marxismo-leninismo” e na introdução dos novos imperativos discursivos da “diversidade” e do “multiculturalismo”. Assim sendo, não foi uma coincidência que esta mudança de direcção tenha ocorrido ao mesmo tempo que a dependência de Moçambique mudou do bloco soviético para a Europa Ocidental e para os Estados Unidos. O autor afirma:

“A “comunidade” de desenvolvimento internacional, desiludida com as antigas estratégias de modernização universalistas, orienta-se agora para o “desenvolvimento comunitário”, o “desenvolvimento sustentável”, a “participação”, o “empoderamento”, o “multiculturalismo”, a “diversidade” e o “respeito pela tradição local”, valores que têm emergido a partir de conflitos raciais e étnicos nos seus países de origem. Assim a tradição que hoje se tornou legítima e ficou na moda, é evidentemente uma parte integral da pós-modernidade de um número de intelectuais e membros da “comunidade de desenvolvimento”, os quais têm um papel central em Moçambique. Nos últimos anos, a “diversidade” e o “multiculturalismo” têm-se tornado valores supremos, no sentido de que é quase um dogma acreditar que a verdadeira excelência é impossível sem eles” (Fry, 2003, p.303).

Deputter (2001) defende que após a independência, a liberdade recém-conquistada foi colocada ao serviço da redescoberta de formas de expressão artística da cultura africana que tinham sido votadas ao ostracismo ou mesmo proibidas durante o período colonial.

Do ponto de vista dos movimentos de libertação e dos jovens governos africanos isto não era apenas uma forma para finalmente substituir a cultura do opressor, mas também um meio para criar uma nova identidade nacional após décadas de guerra civil em África. Este intuito estava, assim, subjacente à fundação da CNCD. De acordo com Deputter:

“Por exemplo, até hoje a tarefa mais importante (pelo menos oficialmente) da CNCD tem sido investigar e ensinar danças e cantares tradicionais de todo o país e fazer deles um repertório consistente. Ironicamente, esse admirável e árduo trabalho em defesa da herança cultural representou a primeira introdução do conceito ocidental de arte na dança africana, sobrepondo-se à sua função tradicional de carácter social e ritual” (Deputter, 2001, p.16).

Nesta perspectiva podemos observar como, tendo a CNCD nascido com um desígnio cultural e nacional de “recuperação das origens”, subjaz, na génese, um elemento paradoxal na sua mitologia fundacional.

1.3. A Companhia Nacional de Canto e Dança (CNCD) de Moçambique: da Fundação à Actualidade

As fontes existentes com informação sobre o percurso da CNCD, seus dirigentes e repertório artístico, são escassas e confusas. Surgem-nos muitas vezes informações contraditórias ou incoerentes. Foi necessário, por isso, basear a reconstituição da sua trajectória nas poucas publicações editadas pela CNCD, nas entrevistas que realizámos, nos documentos fornecidos pela actual directora artística (ver Anexo II, p.96) e na *web*.

Segundo a brochura comemorativa dos vinte anos da CNCD, a Companhia foi fundada em 1979, quatro anos após a independência de Moçambique. Nessa altura era composta por trinta jovens artistas amadores provenientes de várias regiões do país que, nos seus tempos livres, se dedicavam à prática da dança e poesia moçambicanas. Em 1983 o governo profissionalizou a CNCD, o que contribuiu para que a companhia fosse progressivamente reconhecida nacional e internacionalmente (CNCD, 2000).

Actualmente a companhia conta com oitenta e quatro funcionários. Aproximadamente metade destes são ex-bailarinos, hoje distribuídos por outros sectores ou instituições que fazem parte do Ministério da Cultura; a informação existente sobre este assunto é reduzida. Das quarenta e quatro pessoas que trabalham directamente na CNCD, dezasseis são bailarinos e cinco são músicos; há ainda dois coreógrafos, dois professores e dois ensaiadores. Os restantes elementos pertencem à área técnica, dos figurinos, do som e da luz. Em 2011 a companhia contava também com a colaboração de dois estagiários (ver Anexo II, p.96).

Desde a sua fundação, a CNCD tem baseado as suas acções principalmente na realização de danças do património cultural (coreográfico) moçambicano, de expressão popular. A companhia viaja de região em região para aprender as danças tradicionais das diferentes etnias que compõem a população moçambicana, fazendo posteriormente um trabalho de reelaboração e composição coreográfica, a fim de as adaptar para serem apresentadas em palco. Além da recolha de material, estas visitas têm como propósito a formação e a educação cívica e sanitária. A pesquisa de material da cultura tradicional é assumido pela companhia como uma das suas fundamentais missões, pelo que novos estilos de danças e canções são gradualmente introduzidos no repertório (CNCD, 2000).

Em síntese, o objectivo da companhia é o de recolher, preservar, valorizar, e difundir, através da teatralização da cultura popular, o que entende ser o património cultural de Moçambique, nos domínios da dança, música e canto, teatro e actividades associadas; contribuir para a educação cívica das populações urbanas e rurais em matérias de grande interesse nacional, tais como a saúde pública, a reconciliação nacional, a democracia e a tolerância, a preservação do meio ambiente e outras, ultrapassando através da dança e da música as barreiras étnicas e linguísticas (CNCD, 2000).

Deputter (2001) inscreve este programa nas estratégias concertadas de afirmação de uma nação recém-formada, onde os governos socialistas ou marxistas utilizavam a dança como meio de propaganda e educação do povo, preconizando uma arte politicamente comprometida. Salienta ainda que, em países onde muitas vezes não existe uma língua nacional comum e onde, de qualquer forma, a maioria da população é analfabeta, a dança se revelou uma excelente forma de veicular não só a celebração da vitória sobre o inimigo e a glorificação dos feitos do Estado, como também a instrução

das massas. Segundo o mesmo autor, ainda nos dias de hoje, muitos organismos de cooperação encomendam espectáculos de dança à CNCD para ensinar higiene elementar, alertar as populações para o perigo da SIDA ou explicar como funcionam as eleições¹² (Deputter, 2001).

Anualmente a CNCD realiza digressões nacionais que, para além da apresentação de espectáculos de dança e música, têm por objectivo promover festivais de danças tradicionais. É nestes festivais que são recolhidas novas danças, posteriormente adaptadas e inseridas no repertório da companhia.

A CNCD foi dirigida desde a sua fundação por várias personalidades: de 1981 a 1982 a direcção foi de Raúl Baza, cantor, humorista e bailarino; de 1982 a 1983, de Anabela Roldan, fundadora da Escola Nacional de Dança (ver Anexo II, p.96). Outro dos fundadores da companhia foi David Abílio Mondlane (n. 1949), que durante um período superior a dez anos foi Director Geral da CNCD. David Abílio integrou desde 1974 um grupo de jovens que fundaram a primeira associação cultural para representar o país, a Associação Moçambicana de Cultura Musical e Teatral¹³. Em 1976 criou e organizou um grupo de artistas (que dirigia artisticamente), com o apoio da Direcção Nacional da Cultura, e onde participavam bailarinos, cantores, poetas e actores. A CNCD surge deste grupo. Em 1983 assumiu a direcção artística da CNCD e, em 1998, o cargo de Director Geral, no qual permaneceu até 2010. David Abílio Mondlane coreografou várias obras para a CNCD (ver Tabela 1, p. 25).

Na génese da CNCD estão também nomes como Álvaro Castiano Zumbir de Portugal (director geral de 1984 a 86), Salomão Manhiça (director geral de 1986 a 88), Amélia Carlos (coreógrafa principal de 1988 a 89), Luís Naene (coreógrafo principal de 1990 a 92) e Casimiro Cosme Nhussi (director artístico de 1992 a 1996). Desde então, e até 2001, a CNCD passou a funcionar com comissões artísticas rotativas.

¹² Em 1992, por exemplo, aviões das Nações Unidas transportaram a companhia aos mais recônditos lugares do país; quase dois milhões de moçambicanos assistiram às apresentações, em espaços improvisados, o que resultaria num contributo relevante para a realização das primeiras eleições multipartidárias de 1994.

¹³Fonte: http://mondavi.ucdavis.edu/education/education_pdfs/mozambique.pdf

Em 1996, pelo Decreto de Lei 38/96 de 20 de Agosto, é criada a Companhia Nacional de Canto e Dança, como pessoa colectiva de direito público, gozando de autonomia administrativa e financeira sob a tutela do Ministério da Cultura, Juventude e Desportos (ver Anexo II, p.97).

De salientar também que a direcção artística foi assumida por Augusto Cuvilas (1971-2007) durante um período reduzido. Cuvilas estudou dança em Maputo e licenciou-se nesta mesma área em Cuba, posteriormente recebeu uma bolsa que lhe permitiu realizar um mestrado em Paris. Foi bailarino, professor e coreógrafo da CNCD e era considerado uma das grandes promessas da dança moçambicana: o seu vasto conhecimento técnico era transmitido aos bailarinos da CNCD e as suas criações iam para além da dança tradicional em coreografias onde se experimentava um olhar contemporâneo sobre a dança moçambicana. O seu ímpeto criativo estendia-se para além da CNCD tendo sido o mentor do *Projecto Cuvilas*, a primeira companhia de dança contemporânea moçambicana. A sua visão vanguardista da dança e as suas acções concretas em prol da mesma, traduzida pelas suas criações tanto no seio da CNCD, como no seu projecto pessoal, foram uma perda lamentável devido à sua morte inesperada em 2007.

Júlio Armando Matlombe (1958-2012) ex-bailarino da CNCD foi director artístico de 2001 a 2010. Natural de Maputo, integrou a CNCD em 1981 como bailarino. Estudou dança e coreografia em Birmingham (*Kokuma Dance Theatre*) no Reino Unido, estudou dança na África do Sul, participou também em *workshops* no *Alvin Ailey American Dance Theatre School*¹⁴ e no *American Dance Festival*, com Paul Taylor, e com Jawole Zollar das *Urban Bush Women* nos Estados Unidos da América. Foi também professor de danças tradicionais na Escola Nacional de Dança¹⁵. Com esta formação, Matlombe abrangia naturalmente, na sua área de conhecimento artístico diversas influências adquiridas além-fronteiras, que não se cingiam apenas à dança tradicional. A sua bagagem artística e profissional repercutiu-se na CNCD através das suas criações coreográficas e no ensino de diferentes técnicas de dança.

¹⁴ *Alvin Ailey American Dance Theatre School* foi fundada em 1958, pelo bailarino, coreógrafo e visionário Alvin Ailey, com a intenção de sublinhar a expressão cultural Afro-americana através da dança moderna americana.

¹⁵ Fonte: http://mondavi.ucdavis.edu/education/education_pdfs/mozambique.pdf

O Ministério da Cultura reestruturou em 2010 a direcção da CNCD nomeando como director geral Agostinho Xadrique e, como Directora Artística, Cândida Mata, uma das fundadoras da CNCD.

Segundo nos disse a própria em entrevista, fez parte dos 475 estudantes de Maputo que foram escolhidos pela CNCD em diferentes escolas para cantar, dançar, declamar e fazer teatro, actividades que viria a desempenhar neste colectivo. O grupo era, portanto, polivalente. Posteriormente continuou a sua carreira artística e formação superior na ex-União Soviética, numa universidade de Belas Artes. Após o término desta formação, regressou a Maputo onde começou a leccionar na Escola Nacional de Dança, trazendo para as suas aulas a experiência ganha na sua formação na ex-União Soviética. Em 2010 foi designada directora artística da CNCD “dando continuidade a um projecto que tem acompanhado desde o início da sua fundação” (Mata, 2011 – ver Anexo III, p.99).

A CNCD é uma estrutura subsidiada pelo Estado e pela União Europeia, mas este apoio não é suficiente para garantir a sobrevivência da companhia. As receitas provenientes da venda de espectáculos são essenciais para manter o balanço económico equilibrado.

Ainda segundo a actual directora artística, Cândida Mata (2011), em 1975, aquando da independência nacional, com a explosão do programa cultural que se seguiu, houve a necessidade de formar um grupo de jovens “muito animados” que “pudesse representar o país” e começar a “reaprender” aquilo que é “deles” que “naquele tempo mal conheciam”. É esta a visão que Mata enuncia sobre a origem da CNCD, e que hoje mantém sobre quais devem ser os seus objectivos: preservar e divulgar a tradição moçambicana; os valores tradicionais da música e da dança e “aquilo que têm de mais rico em termos culturais e artísticos” constituem para ela, os factores primordiais a serem preservados e divulgados dentro e fora do país.

Para o actual produtor executivo da CNCD, Isaías Machado, a companhia é uma embaixadora de Moçambique: as digressões pelo mundo teriam o propósito de divulgar a cultura moçambicana. “A companhia é uma embaixadora, somos embaixadores porque nós já percorremos todo o mundo na essência. Já visitámos parte de África, parte da Europa, América, Ásia...”, afirmava-nos Isaías Machado em entrevista (ver Anexo III, p. 101).

A CNCD actuou em todos os continentes. No início dos anos 80 viajou para Cuba, para os países de Leste, para alguns países africanos e também para Portugal (1983), Angola e Brasil (1984). Um itinerário artístico, mas também político e cultural com países que se cruzaram na história recente do país ou com os quais tiveram relações políticas. Sendo que, a partir dos anos 90, encetou digressões para diferentes partes do mundo, desde os Estados Unidos da América, a África do Sul, Espanha, Macau, entre outros.

A guerra da independência foi apoiada por Cuba, pela União Soviética e pela China, através do fornecimento de armamento e instrutores. Esta relação política que durou por mais de dez anos reflectiu-se, como vimos, na CNCD: alguns bailarinos fizeram formação na ex-União Soviética e em Cuba; um dos primeiros países onde a companhia actuou foi Cuba seguindo-se vários países de Leste como por exemplo Bulgária, Roménia, Jugoslávia, Hungria, ex-Alemanha Democrática, ex-União Soviética, entre outros.

A companhia está desde 1999 sediada no Teatro África, em Maputo, um teatro erigido na Lourenço Marques do período colonial. Na época sob nome de Teatro Manuel Rodrigues¹⁶, este espaço albergava os eventos sociais da fina-flor da elite laurentina (Roubaud, 2011). A sala tem capacidade para aproximadamente mil pessoas. Actualmente o teatro encontra-se muito degradado, o palco e o tecto apresentam falhas na estrutura, as cortinas estão em mau estado, e várias cadeiras da plateia foram destruídas.

1.4. Caracterização do Repertório

O repertório principal da CNCD assenta, como temos vindo a assinalar, em expressões de raiz tradicional, baseadas no que a companhia define como pesquisa, no âmbito da dança e da música, representativa da diversidade étnica do país. Estas danças são adaptadas para o palco e reinventadas pelos coreógrafos, constituindo deste modo o repertório artístico da companhia.

No entanto para além desta vertente, a companhia também passou a apresentar, sobretudo a partir dos anos 90, outro tipo de coreografias, de cariz moderno ou

¹⁶ Fonte:

<http://www.hpip.org/def/pt/Conteudos/Navegacao/NavegacaoGeograficaToponimica/Localidade?a=330>

contemporâneo, desenvolvidas por coreógrafos moçambicanos e coreógrafos estrangeiros convidados. Destacamos o nome de Augusto Cuvilas que, tal como referido anteriormente, foi um coreógrafo que trouxe novas concepções da dança e experimentou-as na companhia, mas por um breve período de tempo. Outros exemplos destas investidas são: a cooperação com o coreógrafo português Francisco Camacho (em 2001, no contexto do projecto *Dançar o que é Nosso*), e também colaborações com outros coreógrafos estrangeiros. Tais iniciativas denotam momentos de abertura da CNCD a outras linguagens coreográficas.

Do repertório dançado destaca-se o bailado *Em Moçambique o Sol Nasceu* que, segundo nos diz Cândida Mata, é o bailado mais utilizado em digressões nacionais e internacionais. A peça, concebida por David Abílio Mondlane em 1985, foi distinguida no mesmo ano pelo governo moçambicano com o Prémio 10º Aniversário da Independência de Moçambique. Resulta de um trabalho de pesquisa em torno do património cultural dos diferentes grupos étnicos de Moçambique, procurando espelhar, a um tempo, a unidade e a diversidade deste país. É um mosaico de canções e danças de várias províncias.

Estão incluídas uma dança de guerreiros armados, uma romântica história de amor e a celebração de um casamento, a ilustrar uma competição saudável entre famílias.

Alguns exemplos, assim como a contextualização e sinopses das danças que alinham este espectáculo, foram retirados da folha de sala a acompanhar a apresentação de *Em Moçambique o Sol Nasceu* numa das digressões da CNCD aos Estados Unidos da América em 2002: *Xigudo*, uma dança guerreira do Sul de Moçambique, decorre da miscigenação das etnias Ngunis/Zulos e Rongas no início do século dezanove, servia de preparação dos guerreiros para a luta, e também de celebração das suas vitórias militares; *Tufu/Nssope*, uma dança da costa norte de Moçambique, realizada por mulheres, representa a celebração da influência cultural e religiosa deixada pelos Árabes durante a expansão pela África que antecedeu a colonização portuguesa; *N'ganda*, do Norte de Moçambique, foi uma invenção das populações do Lago Niassa que, na Primeira Guerra Mundial, serviram de faxinas nas fileiras do exército da Marinha Britânica que ocupava Niassalândia, hoje Malawi. Esses soldados, quando desmobilizados, regressavam às suas povoações e queriam mostrar o aprumo e a

exuberância das marchas militares, tendo criado esta dança, substituindo as cornetas por cabaças. *Niquetxe* é uma dança da região da Zambézia, tradicionalmente realizada pela maioria desta população. A sua força expressiva representava a dureza do trabalho forçado nas plantações de chá. No entanto esta dança era também praticada em ocasiões fúnebres. Actualmente é executada em qualquer ocasião social. *Makway* é uma dança alegre, utilizada principalmente em casamentos, com origem nas províncias de Sofala e Manica – regiões do Centro de Moçambique; *Semba*, originária da província de Sofala (Centro), chamada a "Dança de Amor", adaptada no repertório da CNCD para o contexto actual, visa o facto de uma parte significativa de jovens estar contaminada com o VIH/SIDA; assim, a dança passou a abordar os primeiros contactos amorosos entre os jovens, com uma mensagem de prevenção contra esta pandemia. *Em Moçambique o Sol Nasceu* tem aproximadamente cinquenta minutos e a duração média de cada dança é de seis minutos.

Para além do programa de dança, existe o de música. *O Concerto*, estreado em 1988, é um espectáculo musical com instrumentos tradicionais, com enfoque na Timbila, uma espécie de xilofone construído artesanalmente¹⁷. Cada trecho musical tem uma duração média de quatro minutos e a concepção deste concerto foi de David Abílio Mondlane. Constitui um dos primeiros trabalhos de pesquisa e exploração da música tradicional moçambicana realizado dentro da linha etnográfica preconizada pela CNCD. O objectivo principal do espectáculo é o de divulgar a Timbila, e suas sonoridades, enquanto instrumento nacional.

Em seguida apresentamos uma tabela com parte das obras apresentadas pela CNCD desde a sua fundação.

¹⁷ A timbila foi proclamada pela UNESCO em 2005, como obra-prima do Património Oral e Imaterial da Humanidade.

Título	Ano	Autor
“As Mãos”	1984	Luísa de Oliveiras
“Em Moçambique o Sol Nasceu”	1985	David Abílio
“N’tsay”	1986	David Abílio
“Aves Selvagens”	1988	Amélia Carlos
“A Grande Festa”	1988	Alexandro Velasco
“O Concerto”	1988	Concepção: David Abílio/música: vários autores
“A noiva de Nha-Kebera”	1991	David Abílio
“Xitukulumukumba”	1991	Maria Luísa Magalela
“Nova Visão”	1991	Casimiro Cosme Nhussi
“Ode à Paz”	1992	Casimiro Cosme Nhussi
“Árvore Sagrada”	1995	Casimiro Cosme Nhussi
“Cidade Nossa”	1998	Júlio Matlombe
“Amatodos”	1998	Augusto Cuvilas, Maria Helena e Pérola Jaime
“Mistérios do Índico”	1998	Maria Luísa Magalela e Augusto Cuvilas
“Langani”	1999	Júlio Matlombe
“A Luta Continua”	1999	Jawole Jo Zolar
Projecto Maputo: “Em Troca”	2001	Francisco Camacho, no âmbito do programa Dançar o que é Nosso, organizado por Danças na Cidade
“De costas viradas à verdade”	2001	Augusto Cuvilas
“Civilização”		
“Tempestade”	2002	Maria Helena Pinto
“Eros”	2003	Pérola Jaime
“Whanchani”	2003	Virgílio Sitole
“Suspense”	2003	Abel Fumo
“Tempo”	2004	Maria Helena Pinto
“Sonhadores”	2005	David Abílio
	2010	
“Utamaduni”	2006	Virgílio Sitole
“Momentos – o recital da vida”		
“Ventos de Mbuzini”	2007	Maria Helena Pinto
“Nakulava”	2008	Trilogia de coreografias de Pérola Jaime (2) e Eli Villanger (1)
“Por ti Mestre”	2008	Virgílio Sitole (Homenagem a Augusto Cuvilas)
“Mulher Nossa Heroína”	2009	Virgílio Sitole

Tabela 1. Repertório da CNCD (CNCD, 2000, p.10; Madorna, 2009).

A partir desta tabela verificámos que a maioria dos coreógrafos que trabalharam com a CNCD é moçambicana. Pontualmente ocorreram colaborações com coreógrafos estrangeiros, nas quais destacamos a do português Francisco Camacho, em 2001, com a coreografia intitulada *Em Troca*, no âmbito do já referido projecto cooperação lusófono da Associação Alcantara, “Dançar o que é nosso”.

Existiram, noutros contextos africanos colonizados por países europeus, tentativas de colaborações internacionais no âmbito da dança: o *Mudra Afrique* (no

Senegal), de Maurice Béjart (1927-2007), nos anos 70/80; o programa *Afrique en Creation*, em 1990 promovido pelo governo francês; e, ainda nos anos 90, realizou-se a primeira feira de artes *MASA* na Costa do Marfim e os *Primeiros encontros Coreográficos Panafricanos* em Luanda (1995) (Roubaud, 2008). Posteriormente, a coreógrafa Susanne Linke (1999), partilharia a sua experiência (de teatro-dança) com a Companhia *Jant-Bi* no Centro Internacional de Danças Tradicionais e Contemporâneas Africanas (no Senegal). Importa também referir a intervenção de coreógrafos do *Performing Arts Research and Training Studios* (PARTS, Bélgica) na África francófona e a influência da África do Sul no espaço anglófono. Todas estas iniciativas foram verdadeiramente importantes, contudo esporádicas, deixando rastros muito ténues.

Observado o surgimento da CNCD subsequente ao processo de independência do país, e o modo como o seu repertório artístico se cruzou com os ventos políticos que se faziam sentir, e com várias experiências de cooperação das quais poucos efeitos estáveis resultaram, importa explorar alguns conceitos operativos importantes para analisar e debater com outra profundidade questões envolvidas na trajetória da CNCD; estes aspectos relacionam-se com dinâmicas identitárias onde ressoam dimensões tensionais entre as forças da tradição e os apelos da contemporaneidade.

CAPÍTULO 2 – ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL

2.1. Dinâmicas Identitárias na Dança Africana de Hoje: Tradição e Contemporaneidade

“Identidade”, segundo Hall (2006), é um processo dinâmico na evolução cultural, a operar em grande parte no inconsciente dos grupos humanos, e não algo inato a cada indivíduo. Sobre o conceito de identidade nacional, o autor defende que as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais nos podemos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam o presente com o passado e imagens que dela são construídas. A identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada numa mitologia das origens, embora, no desenvolvimento de uma nação, a correspondência entre essa ideia de um “povo primordial” e a população real ou as elites do poder seja virtualmente inexistente. Assim, para Hall (2006), o discurso das culturas nacionais não é, por conseguinte, tão moderno como aparenta ser: ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Equilibra-se entre a tentação de retornar a glórias passadas e o impulso de avançar ainda mais em direcção à modernidade.

Segundo Hobsbawm (2000), a tradição é um conceito dinâmico sujeito à constante mudança do mundo moderno. O mesmo acrescenta que, qualquer prática social que seja necessário ser continuada de forma repetitiva, tenderá por conveniência e eficiência, a desenvolver uma série de convenções e rotinas que podem vir a ser formalizadas de forma a serem transmitidas a novos praticantes. Segundo o autor inventar tradições é essencialmente um processo de ritualização e formalização, caracterizado por referência ao passado, por repetição imposta. O mesmo defende que devemos esperar que a invenção das tradições ocorra mais frequentemente quando uma rápida transformação na sociedade enfraquece ou destrói padrões sociais para os quais as 'antigas' tradições tinham sido desenhadas, produzindo novas tradições para as quais não eram aplicáveis, Hobsbawm acrescenta:

“On the other hand the strength and adaptability of genuine traditions is not to be confused with the ‘invention of tradition’. Where the old ways are alive, traditions need be neither revived nor invented.” (Hobsbawm, 2000, p.8).

No caso específico dos países africanos verificamos que, com as independências coloniais, os seus líderes procuraram também restaurar a independência sociocultural e uma ideia de integridade mediando influências tradicionais e modernas, escolhendo selectivamente uma herança ancestral, muitas vezes regenerando padrões enobrecidos. Por exemplo, o renascimento ou invenção de algumas danças guerreiras pode inscrever-se nessa categoria de mecanismos socioculturais, enquanto forma de exaltação identitária ligada à recuperação da “autenticidade” das culturas expressivas, de resgate e revalorização da negritude (Hanna, 1987).

Segundo Ranger (2000), em África, os colonizadores europeus eram uma minoria em relação aos africanos. Por este motivo foi necessária a adopção de estratégias através das quais se fizessem reconhecer como hierarquia dominante e incontestável. Implementaram tradições europeias inventadas, tanto para justificar como para definir os seus papéis, e também para fornecer modelos de subserviência, com os quais era possível por vezes atrair os africanos. Isto faz parte da história das ideias europeias, mas também faz parte da história da África moderna. As tradições importadas da Europa não só aprovisionaram os colonizadores com modelos de comando, como também ofereceram aos africanos modelos de comportamento ‘moderno’. As tradições inventadas das sociedades africanas – quer tenham sido inventadas por europeus ou por africanos em resposta a estas – distorceram o passado mas tornaram-se realidades através das quais se exprimiu o encontro colonial (Ranger, 2000).

Nesta perspectiva, a dança pode ser considerada tanto como objecto, ou como agente de controlo social. Visto que a dança pode aculturar e manter valores políticos e religiosos, implementar normas e reforçar as leis, tanto os poderosos como os subjugados recorreram a ela como forma de levar a cabo as respectivas estratégias de afirmação (Hanna, 1987). Segundo a mesma autora, a tradição das danças guerreiras em vários países africanos sofreram alterações devido ao colonialismo. Por exemplo, danças que enaltecessem líderes africanos eram consideradas inaceitáveis pelo colonizador. Consequentemente, em África, várias danças guerreiras foram abafadas tal como outras expressões performativas que pudessem eventualmente afrontar o controlo colonial através da sua prática social.

Na mesma linha de pensamento, Hanna (1987) afirma que é inerente à dança a possibilidade de exercitar performativamente, e de assim comunicar, relações de poder; ou seja, potencialmente adequa-se a fins políticos. A dança valida e cria líderes e é um veículo de competição pelo poder, de controlo social, de lidar com a subordinação, de restrições ao exercício do poder, ou de reparação e de transformação. Essa eficácia parece assentar numa combinação de factores: primeiro, porque funciona como um sistema autónomo, eminentemente multissensorial, que causa excitação, medo ou prazer, tanto para o praticante como para o observador. Esta conexão ocorre parcialmente de modo subliminar, subtraindo-se, em grande medida, à consciência crítica; segundo, porque também contém dimensões cognitivas. Hanna (1987) refere, a este propósito, o exemplo do Exército Vermelho Chinês: quando, ao ocupar Nanking e Yangtze, introduziu a dança Yang Ko nas cidades costeiras para promover a conversão da população ao seu pensamento ideológico; ou quando o governo chinês se apropriou do *ballet* (europeu), das suas dimensões de disciplina e de uniformidade (o corpo de baile), e o colocou ao serviço de um ideal igualitário. Lembra-nos, também, que o *ballet* da Rússia czarista transitou intacto para o poder soviético, a fim de reforçar os seus valores patrióticos igualitários (Hanna, 1987) mantendo-se, algo paradoxalmente, como um adorno do novo poder.

Sobre a questão da tradição e da identidade, Mira (1999) oferece-nos uma reflexão oportuna: “as obras de arte são emissoras carregadas de sinais de transformação sócio-histórica como contraponto dialéctico ao processo económico-político” (Mira, 1999, p.12). E acrescenta que tendem a ser assimilados pelo próprio sistema através dos mecanismos económicos e ideológicos. O autor refere ainda que, no caso da arte africana, o preconceito etnocêntrico ocidental avoluma as interdependências. Ou seja, a sua validação e reconhecimento artístico tende a sujeitar-se ao quadro de pensamento europeu sobre a cultura africana em geral – o exotismo dos povos selvagens (Mira, 1999).

A reafirmação de "raízes" culturais e o retorno ortodoxo à ideia sobre uma cultura pré-colonial têm sido uma poderosa estratégia de contra-identificação em muitas sociedades e regiões pós-coloniais e do Terceiro Mundo. Contudo, diz-nos Hall (2006), as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram a ordem social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.

Esta alteração denominada por Hall como "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está a deslocar as estruturas e os processos centrais das sociedades modernas e a abalar os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. Esses processos de mudança, considerados em conjunto, representam um processo de transformação tão fundamental e abrangente que Hall questiona se não é a própria modernidade que está a ser transformada. E o autor prossegue, afirmando que à medida que as culturas nacionais se tornam mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se fragmentem através do bombardeamento e da infiltração cultural. Seria esta a condição da pós-modernidade.

Chegados a este ponto, importa reflectir sobre a posição actual da dança (tradicional) africana em face dos novos paradigmas que se colocam à construção das identidades e aos seus reflexos no plano das culturas expressivas.

2.2. Dança(s) Africana(s)

Iniciamos esta secção esclarecendo, de forma sucinta, alguns conceitos importantes que contribuem, de forma directa ou indirecta, para uma problematização da questão da(s) dança(s) africana(s).

A dança é uma arte performativa na qual o corpo humano é, simultaneamente, o agente, o instrumento e o objecto. Fazenda (2012) afirma que “a dança é uma forma expressiva cuja existência depende sempre da presença e da acção humanas” (Fazenda, 2012, p.23).

Hanna (1987) propõe a seguinte definição de dança:

“Dance, I proposed, can usefully be defined as human behavior composed, from the dancer’s perspective, of purposeful, intentionally rhythmical, and culturally patterned sequences of nonverbal body movements other than ordinary motor activities, motion having inherent and aesthetic value.” (Hanna, 1987, p.57).

Fazenda (2012) distingue dança teatral¹⁸, dança social e dança ritual baseando-se nos contextos e propósitos que lhes são inerentes. A dança social, segundo a autora,

¹⁸ Dança teatral é definida pela autora: “A dança teatral tem como propósito a construção de uma performance, por parte de um grupo de intérpretes seleccionados de acordo com expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos estéticos determinados, para ser vista por um grupo de pessoas – os espectadores ou público.” (...) “A expressão ‘dança teatral’ – ou espectáculo de dança – pode referir-se de

caracteriza-se pela ausência de separação entre quem dança e quem assiste. Fazenda afirma:

“Nesta categoria de danças, os papéis podem alternar-se, ou seja: quem num determinado momento, está a assistir pode, quando o desejar, dançar; quem está a dançar pode, no momento seguinte, parar de dançar e assistir. O propósito deste tipo de danças é a interação social, o convívio, o entretenimento.” (Fazenda, 2012, p. 48).

Para Fazenda (2012) a dança ritual realiza-se num “contexto mágico ou religioso, no qual estão implicados outros elementos, tais como cânticos, declamações, música instrumental, gestos, objectos, indumentária, máscaras, que, em conjunto, contribuem para a eficácia do evento” (Fazenda, 2012, p.54).

As práticas da dança em Moçambique, e na África subsaariana de um modo geral, associam-se sobretudo a contextos e propósitos de natureza social e ritual. As pessoas executam diferentes tipos de dança conforme as ocasiões e as circunstâncias, conectando-as às suas raízes ou às suas tradições.

Hanna (1987) considera que a dança étnica é aquela que está explicitamente ligada às tradições socioculturais de um grupo étnico, e esclarece:

“An ethnic group has a common cultural tradition and a sense of identity based upon origins; its members constitute a subunit within a larger society. It is folk when it is a communal expression; folk dance need not be ethnic, but both may be social, ritual or theatrical.” (Hanna, 1987, p.54).

A mesma autora refere-se a dois tipos de dança folclórica: a de existência primária, que diz respeito à “dança como uma parte essencial da vida”, ou seja, a práticas do quotidiano; e a de existência secundária, que diz respeito à composição, ou reelaboração da dança, com o fim de ser apresentada em palco (Hanna, 1987).

Os diferentes conceitos de dança até aqui enunciados são muitas vezes, confundidos entre si, ou abordados de uma forma generalizada. O mesmo acontece em

forma abrangente a eventos que ocorram: 1) num teatro tradicional à italiana, em que a linha de separação entre intérpretes e espectadores é praticamente intransponível dada a existência do proscénio ou do fosso de orquestra; 2) numa sala, num estúdio, num ginásio ou numa galeria, espaços onde aquela distância é esbatida pela continuidade física entre as zonas ocupadas por cada um dos grupos, sendo que estes espaços podem inclusivamente permitir a disposição dos espectadores de várias formas – em uma só frente, em semicírculo ou em círculo; 3) num qualquer espaço público, como um jardim, um lago, ou uma fachada de um prédio” (Fazenda, 2012, p. 43).

relação às ideias sobre o que é a dança africana, normalmente apresentadas numa perspectiva uniformizada, por outras palavras, etnocentrada.

Lassibille (2004) analisa as danças dos WoDaaBe, um povo nómada da Nigéria, para questionar as concepções implicadas na designação “dança africana”. No seu estudo afirma que, nas danças dos WoDaaBe, a voz faz parte do gesto e o gesto é uma continuação da voz. Dança e canto reúnem-se numa mesma respiração. Não se encontram, portanto, as percussões habitualmente referidas, de modo generalizante, em alguma etnografia da dança. Se determinadas características do movimento dançado, como a utilização dos ombros, a vibração das ancas, os movimentos do pescoço e dos pés no chão, entre outras, podem existir em determinadas danças em África, elas não definem a diversidade da dança africana. Designá-las no singular, numa perspectiva uniformizada e globalizante, reforça este tipo de representações sobre o que é a “dança africana” (Lassibille, 2004). Para a mesma autora, a “dança africana” assim considerada não pode existir, bem como será impossível caracterizar a dança ocidental apenas pela dança clássica ou por um determinado género de dança folclórica. De acordo com a autora:

“Ces catégories correspondent à des constructions sociales et culturelles résultant d’une histoire complexe. Les traits attribués à la danse africaine existent depuis longtemps dans les récits rapportés par les explorateurs et les premiers ethnologues, et ils ont fait l’objet d’une appropriation par différents acteurs, autant occidentaux qu’africains, danseurs, chorégraphes, publics, médias ou instances politiques... Cette image a été intégrée, transformée, valorisée, utilisée économiquement et culturellement. Car « la danse africaine » correspond notamment à une représentation indispensable pour que l’idée d’un métissage dans le phénomène de création soit possible. « La danse africaine » est ainsi une construction dans toutes les dimensions de son appréhension.” (Lassibile, 2004, p.6).

Nii-Yartey (2009) escreve sobre as novas manifestações da “dança africana” salientando a sua importância como expressão cultural e enquanto afirmação de um contraponto perante a herança dissolutora do passado colonial. Refere-se a “dança africana”, numa forma generalizada, como correspondendo à necessidade de declaração de uma identidade africana contemporânea na dança. Segundo o autor, esta particularidade seria especialmente relevante em muitos contextos africanos, já que a dança tende a constituir-se culturalmente como uma prática que tem como função ser um indicador dos sistemas valorizados pela comunidade, para expressar e interpretar os

vários eventos da vida. A participação na dança e noutras manifestações da cultura expressiva são uma experiência da comunidade. A dança fornece as ligações necessárias, ajudando a sedimentar afinidades grupais baseadas na religião, numa língua comum e na solidariedade, que asseguram relações sociais significativas, respeito mútuo e um sentido de pertença entre os membros das diversas comunidades. A sua criação e a sua prática são vistas como uma responsabilidade colectiva. É portanto a comunidade que dita as regras que orientam a criação e a prática da dança. O conhecimento e a apreciação da dança são adquiridos através de lendas, histórias populares, canções, rimas e da dança ela própria; ou seja, essencialmente através da participação (Nii-Yartey, 2009). Esta questão reveste-se de particular importância num continente que foi historicamente redesenhado pelos diferentes poderes coloniais, sem atender aos sistemas étnicos existentes.

Para além de existir esta conexão intrínseca entre as formas tradicionais da dança e a experiência da vida na comunidade, importa salientar que estas expressões da dança não são imutáveis. Segundo Deputter (2001), as danças tradicionais africanas não são algo estático, seguem o seu próprio itinerário e transformaram-se muito nas últimas décadas. Primeiro, com as independências, puderam redescobrir-se formas de cultura expressiva que tinham sido votadas ao ostracismo ou mesmo proibidas; posteriormente, com a mudança do seu papel social em defesa da(s) herança(s) cultural(ais) viriam, amiúde, a fundar-se num conceito ocidental de arte. E, finalmente, nos dias de hoje, a comunicação, os efeitos da globalização, dos novos movimentos demográficos e circuitos de cooperação cultural, expuseram-nas aos modelos e linguagens da dança contemporânea.

3.3. Dança Contemporânea

A liberdade e diversidade trazidas pela dança contemporânea, a partir dos anos 60, nos Estados Unidos da América, e dos anos 70/80, na Europa, tornaram difícil tanto a sua definição como o estabelecimento dos seus limites disciplinares e conceptuais (Lepecki, 2004).

A multiplicidade da dança contemporânea complexifica a sua delimitação conceptual. Algumas noções desenvolvidas por Deleuze e Guattari (2007) contribuem para esta reflexão: em primeiro lugar, a ideia de que todo conceito é uma multiplicidade, que nunca logra conter todos os seus componentes (não é universal). Todo o conceito

totaliza os seus elementos num todo que é fragmentário: ou seja, os seus contornos são irregulares. O conceito é consistente quando os seus componentes se tornam inseparáveis dele (distintos, heterogéneos e não separáveis). Os conceitos são criados em função de problemas e carregam pedaços vindos de outros problemas, assumindo novos contornos. Os componentes do conceito também podem ser considerados conceitos. Todo o conceito remete para outros conceitos, para a sua história, o seu devir ou conexões actuais. O conceito é absoluto e relativo. O conceito é um incorporal e auto-referencial, é conhecimento de si, é acontecimento (Deleuze e Guattari, 2007).

O acontecimento é uma quebra no tempo, desdobrando-se em passado-futuro. O acontecimento é, nesse sentido, o contemporâneo na dança. Agamben (2009) afirma, sobre o significado de “contemporaneidade” que esta não se refere a uma determinação reduzida a um valor cronológico, mas a algo urgente e intempestivo que transforma o tempo. Para Agamben (2009):

“A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exactamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (Agamben, 2009, p.59).

Ainda na perspectiva do filósofo italiano, um homem contemporâneo é aquele que sustenta fixo o olhar no seu tempo para perceber o escuro, a obscuridade, e não as luzes. Para aquele que experimenta a contemporaneidade, todos os tempos seriam obscuros. Neste sentido, a experiência da dança contemporânea estaria ligada não àquele que vê o escuro como experiência anónima e impenetrável, mas, ao contrário,

“Aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se directa e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (Agamben, 2009, p.64).

Tal formulação é pertinente para situar o contemporâneo na dança. Os termos remetem para a força da percepção, uma postura inquietante de questionamento e descoberta, um modo especial de relação com o tempo. Trata-se da possibilidade de ver o que se manifesta de modo potencial e que ao oferecer-se arrasta uma maneira de acção inventiva. Seguindo o pensamento de Agamben, a contemporaneidade na dança diz

respeito a uma atitude, um modo de percepção e existência, não limitada a uma produção técnica inovadora no tempo histórico presente. Tal entendimento permite-nos a aproximação com criações de dança datadas no passado, mas que continuam contemporâneas hoje, porque são percebidas como acontecimentos.

Ribeiro (1994) distingue o termo ‘actualidade’ de ‘contemporaneidade’, aliando o primeiro, a um conceito operatório do universo mediático e, o segundo, pelo contrário, a um conceito que opera associando factos, actores, enunciados, de que resulta a criação de constelações que ‘arrepiam’ permanentemente a História. Segundo o mesmo autor, esta constelação não é rígida nem fechada. Defende a sua mutação permanente, expandindo-se ou contraindo-se conforme múltiplos factos vão aparecendo para intervirem e deslocarem essa constelação configurando-a de outro modo, noutra época, à medida que o tempo passa.

Lepecki (2004) afirma que compreender as tendências actuais na cena da dança contemporânea europeia é “semelhante a vaguear através de um caminho histórico que atravessa ambos os lados do Atlântico”. Este vaguear traça um campo coreográfico que recusa a estabilidade. Este campo instável não denota de modo algum fraqueza ou falta de fundações: ao invés apresenta-se como ambos, sintoma e base para um repensar necessário de certos parâmetros formais e ontológicos estabelecidos pela dança moderna no início do século XX. No início dos anos 90 tornou-se transparente para uma geração de novos coreógrafos e bailarinos que esses parâmetros, especialmente o isomorfismo entre dança e movimento, e a ênfase na autonomia da dança em relação ao verbal, tinham colocado uma armadilha ontológica e política à dança (Lepecki, 2004).

A dança contemporânea para Louppe (2012) não se refere simplesmente a uma mutação de códigos gestuais em relação a outras expressões de dança. Para a autora a questão da dança contemporânea é outra: “Algo, ao mesmo tempo, delicado e imenso: a acção, a consciência do sujeito no mundo” (Louppe, 2012, p.51). A mesma autora afirma também que “a dança contemporânea encerra muitos mais enigmas a deslindar no que concerne às suas origens. Ela nasce, não da dança, mas de uma ausência de dança” (Louppe, 2012, p.55).

Segundo McKechnie e Stevens (2009), a dança contemporânea é difícil de estudar. Pela sua natureza efémera e pela escassez de documentação do processo criativo e também pela impossibilidade do registo de todos os aspectos do espectáculo

ou *performance*. Questionam a inovação associada ao contemporâneo e à criatividade. Salientam que uma característica importante da criatividade na composição coreográfica contemporânea é a de que cada vez mais intérpretes e coreógrafos trabalham juntos, explorando, seleccionando e desenvolvendo material de dança (McKechnie e Stevens, 2009).

Também Louppe (2012) defende que nas criações de dança contemporânea o intérprete não é apenas um mero executante, ele é também ‘autor’ e no seu corpo estão impressas as suas vivências – que se exprimem na dança (Louppe, 2012).

Fazenda (2012) distingue os termos ‘intérprete’ e ‘bailarino’, e defende a utilização do primeiro no âmbito da criação coreográfica contemporânea:

“A palavra ‘intérprete’ (interprète e performer, em francês e inglês respectivamente) é preferida à palavra ‘bailarino’, por três razões. Em primeiro lugar, porque o intérprete é o performer que participa no processo criativo; em segundo lugar, porque o intérprete não é escolhido apenas enquanto executante, mas também por aquilo que transporta da sua subjectividade e da sua individualidade; em terceiro lugar, porque a palavra bailarino refere-se tradicionalmente a um performer virtuoso, com competências técnicas extraordinárias.” (Fazenda, 2012, p.28).

Segundo Nii-Yartey (2009) em África a palavra ‘contemporâneo’ (em dança) tem um significado diferente do atribuído pelos ocidentais. Propõe a criação de algo único e actual, mas ao mesmo tempo africano. Significa que, ao mesmo tempo que se cria a partir da dança tradicional, se fazem avançar as formas clássicas tradicionais da dança. A sua linguagem, inspiração, conteúdo e símbolos devem vir da experiência africana. No entanto, afirma que para fazer avançar a dança africana para além das formas tradicionais, são necessários novos impulsos criativos e experiências, de modo a alcançar a realização de criações coreográficas contemporâneas em África que sejam credíveis. Acrescenta que, essencialmente, a dança africana deve ser capaz de atravessar transversalmente tempo e espaço (Nii-Yartey, 2009).

Deputter (2001) acredita que o desenvolvimento da dança contemporânea em África apenas pode emergir de África – dos esforços conscientes dos intérpretes e coreógrafos africanos para desenvolverem as suas danças. O mesmo autor refere-se a um testemunho de David Abílio Mondlane¹⁹, no qual afirmava ter consciência da

¹⁹ Como referimos atrás, foi Director da CNCD entre 1983 e 2010.

evolução da dança à escala mundial e o receio de que a velocidade da globalização suplantasse o tempo necessário para que em Moçambique se encontrem vias próprias de desenvolvimento artístico. Na sua opinião esta é uma ameaça infligida ao surgimento de uma dança contemporânea moçambicana (Deputter, 2001).

Segundo Roubaud (2008), a nova dança africana está vinculada às relações de cooperação cultural entre Norte e Sul. Enfrenta portanto “dificuldades semelhantes às que enfrenta a cooperação internacional noutras áreas: a disparidade económica subverte o sentido das colaborações, a limitação dos meios, a culpabilidade, a falácia do exotismo, e a exportação dos modelos conceptuais” (Roubaud, 2008, p. 128).

Atentemos agora ao caso particular do trabalho que o coreógrafo e intérprete moçambicano Panaíbra Gabriel tem desenvolvido em Moçambique, a partir da Associação Cultural *Culturarte*²⁰, que fundou em Maputo, em 1998: aí tem levado a cabo projectos de pesquisa e criação artística na área da dança contemporânea. Na perspectiva de Gabriel (2001) houve uma paragem do desenvolvimento artístico durante o período pós-colonial. Após a independência foi fomentada a ideia de recuperar o antigo, aquilo que tinha sido proibido exhibir. Recuperaram-se temas e formas de dança antigos na tentativa de dignificar a actividade tradicional em vez de terem sido criadas novas danças relacionadas com a independência conquistada. Defende a importância e a necessidade de “olhar para si mesmos como presente” e criar algo novo (Gabriel, 2001). Comparando o ponto de vista de Gabriel com o projecto da CNCD, apercebemo-nos das diferenças quanto a perspectivas e objectivos artísticos implicados no que consideram deverem ser os trilhos para a dança em Moçambique.

2.4. Dança e Projectos Interculturais: Potencialidades e Paradoxos

As questões do multiculturalismo e do interculturalismo estão na ordem do dia. Neste âmbito existem alguns estudos sobre intercâmbios culturais na área da dança. Muito poucos, todavia, se debruçam sobre as (também poucas) colaborações entre a dança portuguesa e a africana (Roubaud, 2012). Roubaud (2008) levanta questões para reflexão a propósito de como se tornou complexo o processo de reconstrução social, cultural e identitário num mundo global e pós-colonial, analisando, entre outros,

²⁰ *Culturarte* – Cultura e Arte em Movimento – é um centro para o desenvolvimento das artes performativas contemporâneas, em particular a dança, situado em Maputo. Panaíbra Gabriel é director artístico, coreógrafo e *performer* da *Culturarte*.

cooperações entre Portugal e os PALOP, como *Dançar o que é Nosso*, que referimos mais atrás. Deputter (2001), responsável por este projecto na associação *Alkantara*, defende que nestes países africanos, a comunidade artística está consciente da evolução da dança e que o sentimento de não acompanharem esta evolução gera nela um sentimento de frustração.

Investigações realizadas sobre projectos interculturais em dança, desenvolvidos em diferentes contextos geográficos e culturais, assinalam que os objectivos destes são, tendencialmente, os de criar novas linguagens coreográficas (Lignière, 2009; Nor, 2009). Lignière (2009) descreve o seu projecto em conjunto com o coreógrafo nigeriano Victor Phullu: a partir de movimentos inspirados na tradição *Bata*, criaram novo material coreográfico. Enfatiza que a dança africana utiliza dinâmicas, ritmos, tempos e espaços completamente diferentes dos da ocidental. Ao entrar num diálogo com estes elementos pôde examina-los a fundo, desenvolvendo e manipulando os mesmos, recorrendo a técnicas coreográficas do ocidente. Ao fazer isto, aprendeu outras formas de fundir modos de expressão distintos, transformando padrões tradicionais e fazendo-os comportar-se duma forma não convencional em relação à cultura-mãe. Quando nos fala do processo de criação, Lignière refere a dificuldade em contrariar o tipo de movimentos repetitivos e a postura característica da dança tradicional (joelhos semi-flectidos e balsa anterior) e também a necessidade que Phullu manifestou em existir uma narrativa (Lignière, 2009).

Referindo-se ao 1º encontro internacional do *Dançar o Que é Nosso*, em 1998, Deputter (2001) afirma que “ficámos conscientes do beco sem saída para o qual a ideia de fusão da dança tradicional africana com a dança ocidental moderna e contemporânea se estava a dirigir” (p.18). Justifica que neste tipo de tentativas de fusão o resultado “por muito honesto ou inteligente que seja o esforço, só pode ser artificial” (Deputter, 2001, p.20).

A propósito de projectos semelhantes, nomeadamente o de Clara Andermatt (na sequência do seu período de residências em Cabo Verde, anteriormente referido), Lepecki (2003) considera que estes têm o infeliz efeito de manter uma estrutura de criação coreográfica onde as relações de poder repetem modos colonizadores, no sentido mais literal do termo.

Nor (2009) discute as diferenças entre multi e interculturalismo, referindo que este último se refere à criação de uma nova cultura, através do diálogo entre culturas diferentes. O autor observa como o uso eficaz de ideias artísticas e de inovações criativas, vindas de experiências multiculturais e interculturais, deu origem a distintas identidades indígenas da dança moderna da Malásia. No entanto, a noção de dança contemporânea na Malásia, segundo o autor, é associada a uma reinvenção pós-colonial das tradições (da dança), plasmada nas relações dialógicas entre bailarinos e coreógrafos oriundos de contextos culturalmente diferentes.

Gil (2008), por outro lado, define o processo intercultural como sendo complexo, ambivalente, feito de fluxos e refluxos a requerer constantes renegociações. Acrescenta que este processo não se isenta de atritos, tensões e conflitos que, do simbólico ao político, permeiam a complexidade do momento intercultural.

Já Lepecki (2003) distingue o termo pós-colonial de conceitos como o de multiculturalismo ou miscigenação:

“A pós-colonialidade descreve uma hipotética transformação social resultante do desmoronamento dos impérios Europeus nos anos 50 e 60 (o último desses impérios sendo o português, que desaba em 1975 depois da Revolução dos Cravos). Assim, a pós-colonialidade (ou o pós-colonialismo) precede e permite a utilização dos outros termos (multiculturalismo, etc.) que seriam os nomes simpáticos que descrevem a entrada do corpo do ex-colonizado num sistema global de imagens, sons, peles e gostos onde o ocidental se redime do seu passado por via de uma ‘celebração’ da ‘cultura’ do até ontem colonizado” (Lepecki, 2003, p.9).

Lepecki (2003) reflecte acerca do papel da dança enquanto ‘crítica activa dos corpos colonizados’.

Ribeiro (2001), por seu lado, considera que existe uma tradição ocidental etnocêntrica que assenta na ideia de que todos os criadores não ocidentais são tradicionais e étnicos. O mesmo autor acrescenta que este é um modo “hábil de não reconhecer ao ‘não ocidental’ a capacidade de lidar com o século XX, a capacidade de inovar” (p.138). Ainda Ribeiro (2001) salienta a importância de se reconhecer que as culturas subalternas estão actualmente a construir a sua própria história – uma história pós-colonial – com os seus valores e com a invenção da sua tradição, que não corresponde necessariamente à história que os ocidentais lhe propuseram.

Um exemplo do que temos vindo a expor é mencionado pelo coreógrafo moçambicano Panaíbra Gabriel (2001) a propósito dos intercâmbios ocorridos durante o *Dançar o que é Nosso*, quando manifesta o seu receio de que os intervenientes europeus “viessem impor os seus parâmetros de trabalho ignorando a criação artística local e dificultando o desenvolvimento da arte em África” (p.52).

Por outro lado, Rosenthal (2001) programadora de eventos de expressão multicultural expõe aspectos relacionados com o trabalho que desenvolve nesta área, onde revela a questão da comunicação, das expectativas em relação à cultura do ‘outro’ e do confronto com a realidade cultural do ‘outro’. Relata diferentes experiências pessoais que suscitaram mal-entendidos e desconfiança, decorrentes do desconhecimento mútuo dos respectivos códigos culturais.

Concluimos este capítulo de contextualização do estudo e do seu enquadramento teórico, nele abordando a origem e o desenvolvimento da Companhia Nacional de Canto e Dança e o seu posicionamento no mundo actual. Expusemos temas que nos pareceram pertinentes para procedermos à análise e discussão dos dados recolhidos durante a criação coreográfica *Gold*. Nomeadamente, as questões ligadas à relação entre a chamada dança tradicional moçambicana e a sua abertura ao mundo, subsequentes à independência do país, devida não só à formação internacional dos seus bailarinos, criadores e professores, mas também aos projectos interculturais em que estiveram envolvidos. Importa descobrir a forma como tradição e os diálogos interculturais ocorreram, as potencialidades e paradoxos, fluxos e refluxos inerentes a esses processos, ao longo de uma trajectória, não-linear, em busca de novas linguagens e narrativas. É neste enquadramento que formulamos, no capítulo que se segue, as nossas perguntas de investigação.

CAPÍTULO 3 – PERGUNTAS DE INVESTIGAÇÃO E ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO

3.1. Perguntas de Investigação

Nesta investigação pretendemos estudar os confrontos culturais decorrentes de um processo de criação em dança, onde os intervenientes foram um coreógrafo e um músico português, e elementos duma companhia de dança do Estado moçambicano; os embates e as potencialidades, entre métodos de trabalho e objectivos distintos, a saber, os da dança contemporânea ocidental e os da teatralização de danças tradicionais moçambicanas, inscritos numa ideia da reconstrução cultural com raízes nos processos culturais na pós-independência do país.

Pensamos que o facto de a iniciativa se enquadrar num primeiro acordo cultural institucional na área da dança, entre um país ex-colonizador e um país ex-colonizado, a partilhar partes importantes do seu passado, e uma língua em comum, poderá trazer à superfície questões significativas nesse domínio. Por outro lado, dos embates derivados deste encontro – e porque este foi em grande medida mediado pelos processos não-verbais da linguagem coreográfica – emergiram dimensões mais profundas ou subliminares, reveladoras de dinâmicas identitárias de menor visibilidade. Podemos, neste sentido, perspectivar a CNCD como expressão ou prolongamento de processos socioculturais que atravessa a sociedade moçambicana actual.

Esta teia de questões é o alvo da nossa investigação. Ou seja, a escuta dos vários intervenientes (entrevistas) e as notas de campo realizadas durante o processo de criação da peça *Gold*, constituíram o ponto de partida para uma reflexão que procuraremos projectar num âmbito mais vasto.

O estudo organizou-se, por conseguinte, em torno das seguintes perguntas:

Que confrontos ou complementaridades entre “tradição” e “contemporaneidade” emergiram no processo de criação desta peça?

Que questões relativas à “moçambicanidade” actual foram veiculadas a partir dos embates deste encontro?

Em que medida os procedimentos da dança contemporânea abriram espaço para a revelação de aspectos relacionados com as dinâmicas identitárias de hoje?

De que modo os efeitos da globalização e deste (re)encontro cultural se manifestam na CNCD, ou se tornaram perceptíveis através deste processo de criação?

Seguidamente fundamentamos a opção metodológica utilizada, após o que apresentaremos e discutiremos os aspectos que resultaram da pesquisa no terreno, ou seja, da análise das entrevistas e das anotações de campo.

3.2. Enquadramento Metodológico

A metodologia utilizada na presente dissertação baseou-se num estudo qualitativo, seguindo o método exposto por Corbin e Strauss (2008). Este método pressupõe assentar a investigação numa *grounded theory*: uma teoria que se desenvolve a partir dos dados do terreno, sistematicamente recolhidos e analisados, fundamentando-se neles. A teoria evolui, assim, durante a pesquisa através de uma contínua acção recíproca, entre a análise e a recolha dos dados. Os mesmos autores sugerem a utilização de um programa informático (*Maxqda 10*), para a análise dos dados. Este programa facilita os procedimentos da análise de conteúdo, neste caso de entrevistas, sustentando a categorização e codificação dos dados (Corbin e Strauss, 2008).

Este método pareceu-nos adequado à presente investigação. Baseada numa pesquisa de tipo etnográfico, implicou um envolvimento directo com o objecto estudado: a observação do impacto que os procedimentos da dança contemporânea tiveram numa companhia cujo principal desígnio é o de recolher, reelaborar e encenar danças tradicionais, e da relação desenvolvida entre coreógrafo, músico e intérpretes durante o processo criativo.

Inicialmente foi realizada uma entrevista ao coreógrafo Rui Lopes Graça, antes da sua partida para Moçambique. Nesta entrevista o coreógrafo falou livremente sobre as suas ideias, motivações e expectativas relativamente à criação da peça, a sua história de vida e a sua relação com Moçambique. Desta primeira entrevista, surgiu a oportunidade de prosseguir esta investigação em Moçambique, acompanhando durante alguns dias o trabalho de criação que iria resultar na peça que viria a designar-se *Gold*.

Já em Moçambique, a recolha dos dados foi feita através de entrevistas (gravadas), filmagens e fotografias realizadas a membros da CNCD com quem tivemos oportunidade de contactar (intérpretes, directora artística e produtor) e de novas conversas informais e entrevistas com Lopes Graça e João Lucas, os dois criadores portugueses. As entrevistas, cuja duração variou entre os cinco e os trinta minutos, realizaram-se em Maputo entre os dias 26 e 31 de Maio de 2011, ou seja, três semanas antes da estreia em Maputo e quatro antes da apresentação em Lisboa, no Teatro Camões. Decorreram quase sempre durante os intervalos dos ensaios (entre as 13 e as 14 horas), no Teatro África.

Durante este período, foram registados em vídeo os ensaios da companhia, a que assistimos no âmbito da preparação da peça, e também de um espectáculo de dança tradicional apresentado por alguns intérpretes no âmbito de um congresso hospitalar.

Para além disto, foi elaborado um diário de campo relativo aos ensaios, às impressões pessoais de conversas informais com os diversos intervenientes do projecto, e também à vivência da cidade. Este material complementou a nossa perspectiva crítica e uma reflexão sobre a realidade vivida por aquelas pessoas. Para além do que foi revelado e analisado a partir das conversas registadas, todo o ambiente envolvente, bem como a-experiência vivenciada, ajudaram a problematizar e a direccionar a pesquisa. Este material seria essencial no delinear desta investigação. Frequentemente regressámos à leitura das nossas anotações para relembrar sensações e pensamentos que contribuíram para delimitar a temática.

A proposta de realizar este estudo foi apresentada ao coreógrafo que se mostrou disponível para participar e introduzir-nos como estudante de um mestrado em dança junto da CNCD. Esta iniciativa foi muito bem recebida na Companhia, que se mostrou sempre disponível para a investigação. À chegada a Maputo fomos recebidos no teatro Cine-África, a sede da CNCD desde 1999, por Rui Lopes Graça que nos apresentou ao músico e compositor João Lucas e aos intérpretes e músicos da CNCD. Estavam a iniciar um ensaio da peça, e desde logo se mostraram calorosos e entusiasmados em participar nas filmagens e entrevistas.

As entrevistas realizadas não obedeceram a um guião fechado. Havia questões gerais a explorar, surgidas da experiência vivida pelos vários intervenientes ao longo deste processo de criação. No entanto, do curso destas conversas emergiram histórias de

vida, relatos vários despoletados a partir dos diferentes percursos profissionais e pessoais ligados à dança e às vivências associadas ao próprio acto de dançar. Era nosso objectivo propiciar aos entrevistados discorrerem livremente sobre qualquer aspecto da sua vida e experiência profissional até à data, bem como darem opiniões gerais relativas à situação da companhia.

Duma forma geral os intérpretes entrevistados e Cândida Mata, a directora artística, descreveram, para além dos seus dados biográficos e das experiências profissionais, a sua visão pessoal da dança, a experiência vivida através da peça em criação e do contacto com os criadores estrangeiros. Os criadores portugueses centraram-se na experiência de trabalho com a CNCD, na descrição da criação e nas opiniões pessoais acerca do país e da companhia.

Depois de realizadas as entrevistas, e já de regresso a Lisboa, procedeu-se, como referimos, à análise de conteúdo das mesmas recorrendo ao programa informático *Maxqda 10*. Deste modo codificámos e agrupámos dimensões do(s) discurso(s) e, posteriormente, organizámo-los em categorias; ou seja, com este procedimento, as categorias identificadas emergiram das próprias entrevistas. Por outras palavras, o procedimento permitiu inferir, por indução, núcleos temáticos para uma posterior reflexão aprofundada²¹.

Em suma, esta ferramenta desempenhou, no âmbito da nossa opção metodológica, um papel essencial enquanto estratégia de aproximação sistematizada a dados “em bruto” – um *corpus* “impreciso” (Moles, 1995) – composto de depoimentos vários, como pontos de vista polifónicos sobre um mesmo processo, com os quais procurámos cruzar as nossas próprias notas de campo. Este método forneceu as bases para a nossa reflexão crítica sobre o conjunto dos dados recolhidos. Da sua articulação com formulações teóricas derivadas da revisão da literatura surgiram os principais argumentos de debate, formulados em torno das questões de investigação que enformam os alicerces da nossa pesquisa.

²¹O *Maxqda* contém uma ferramenta específica para este efeito, designada de *memo*. É uma anotação (relativa a cada frase da entrevista) na qual o investigador pode escrever reflexões ou questões relacionadas com a porção da entrevista em análise. São introduzidos *memos*, sucessivamente, à medida que é feita a codificação das entrevistas, o que permite a posterior identificação de categorias assinaladas sobre o conteúdo dos discursos, e a subsequente reflexão sobre as mesmas, assim como confrontá-la com outra informação teórica. Os *memos* são construídos progressivamente ao longo de toda a investigação.

Através deste método de recolha e análise de informação foram apuradas as principais dimensões de análise: como se materializaram os embates e potencialidades derivados do confronto entre os procedimentos da dança tradicional e os da dança contemporânea; como foi este processo vivenciado pelos diferentes intervenientes, e o tipo de questões subjacentes que daí emergiram; a medida em que as tensões, apelos e pressões do mundo global, e o desígnio de preservar tradições, se reflectiram nos discursos, revelando processos socioculturais que atravessam a sociedade moçambicana actual; o que foi ou não revelado, em consequência desta (re)aproximação institucional lusófona, figurada nos intervenientes no processo.

Passamos de seguida à apresentação e discussão dos aspectos levantados a partir da análise das entrevistas ao coreógrafo e músico português, aos intérpretes, à direcção artística e de produção da CNCD. A maior parte das entrevistas realizadas consta no Anexo²² deste documento (Anexo III, p. 99 – 136).

²² Em Anexo apresentam-se apenas 11 das 14 entrevistas realizadas, pois devido a um problema irreparável num dos computadores onde foi redigida a tese, foram apagadas.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE E DISCUSSÃO DAS ENTREVISTAS

Como referimos, a proposta deste estudo foi bem recebida na CNCD. Os participantes revelaram-se interessados e colaborativos durante a realização das entrevistas.

Este capítulo inicia-se (secção 4.1.) com a apresentação e o nosso comentário à entrevista realizada em Portugal a Lopes Graça, na qual foram indagadas a origem, os objectivos e as expectativas acerca do projecto de criação. Centra-se portanto, na perspectiva do coreógrafo e também sobre a preparação do projecto musical, a cargo de João Lucas, que se previa inspirar-se nas *Variações Goldberg* de Johann Sebastian Bach, interpretadas por Glenn Gould (1932-1982). Ainda nesta secção, integramos a apresentação e análise dos depoimentos do coreógrafo e do músico/compositor, após o início do trabalho com a CNCD. A partir da secção 4.2., exporemos e discutiremos os aspectos relevados a partir da análise de conteúdo das entrevistas realizadas aos elementos da CNCD. Nesta ocasião ainda confrontaremos entre si os pontos de vista de todos os intervenientes (os criadores portugueses, os intérpretes, a directora e produtor da CNCD), e estes com o enquadramento conceptual enunciado no Capítulo 2.

4.1. O Início do Projecto: o Ponto de Vista dos Criadores

A ideia inicial de Rui Lopes Graça era a de trabalhar a subjectividade humana, uma subjectividade ligada à sua própria vivência: uma parte moçambicana, porque nasceu e viveu em Nampula até aos 11 anos de idade, e outra europeia, porque em Portugal cresceu e se formou enquanto adulto.

Enquanto coreógrafo, o seu trabalho inspirou-se assiduamente no fascínio suscitado pela música de Bach; e desta vez, não foi excepção. Decidiu utilizar as *Variações Goldberg*²³, que viriam a dar o nome à peça, *Gold – gold* como o essencial nas *Variações Goldberg*, tão valioso quanto o ouro. *Gold*, também, em homenagem a Glenn Gould (1932-82)²⁴, e às icónicas interpretações da famosa partitura de Bach, de

²³ Variações Goldberg: formam um conjunto de 30 variações para cravo compostas por Johann Sebastian Bach. Publicadas inicialmente em 1741 como o quarto volume da série *Clavier-Übung* ("Prática do Teclado") de Bach, a obra é considerada um dos mais importantes exemplos da forma 'variação'.

²⁴ Glenn Gould foi um genial pianista canadiano, conhecido especialmente pelas suas gravações de Johann Sebastian Bach. As suas versões das *Variações Goldberg* foram consideradas um marco na música ocidental do século XX. Gould abandonou as apresentações ao vivo em 1964,

1955 e 1981, do início e final da sua carreira, esta última, gravada pouco antes da sua morte.

Estes registos têm uma característica particular: há uma diferença na duração – a primeira versão (1955), a da juventude, tem cerca de trinta minutos, e a segunda (1981), a da maturidade, cerca de cinquenta minutos. Esta diferença temporal diz-nos como o olhar, a sensibilidade, a leitura da obra pelo intérprete, vinte e seis anos depois, se transformou. Tratando-se de um regresso ao lugar da sua infância, para o coreógrafo a escolha encaixava-se na perfeição.

Com a música como base para a criação, tanto da coreografia como de uma nova composição musical, o objectivo era observar como reagiriam os intérpretes e músicos moçambicanos às sonoridades de Bach. Rui Lopes Graça refere, sobre a ideia de expor os artistas moçambicanos à música:

“Interessa-me ainda mais isto ser levado para outra cultura, neste caso, a cultura moçambicana, que seguramente tem também um olhar muito subjectivo sobre esta peça de raiz europeia. Com base nisto, podemos subverter toda a música e mesclar com a tradição local, a ideia é falar sobre esta subjectividade do objecto, o olhar sobre um objecto, e ao mesmo tempo falar sobre as vivências humanas que trespassam esse tempo e essa subjectividade do olhar.” (Graça, 23 de Abril, de 2011, p.102).

João Lucas explica que realizou um estudo prévio exaustivo, das duas gravações das *Variações Goldberg* interpretadas por *Glenn Gould*:

“Houve um trabalho preparatório que foi feito (partindo das *Variações Goldberg*), sabendo que iria haver uma transformação, uma osmose com a realidade musical... mas sempre esteve na nossa cabeça um cruzamento, uma sobreposição, um contraste, fazer um diálogo com as *Variações* e um coral às vezes (risos)... houve esse trabalho preparatório que foi bastante demorado...” (Lucas, 26 de Maio, de 2011, p.116).

O objectivo era trabalhar com os músicos tendo como base estas duas gravações e construir uma obra original, com Bach como base melódica. Daí a necessidade de conhecer profundamente as *Variações*, para posteriormente, em conjunto com os músicos da CNCD, criar sobre elas. Os seus planos iniciais eram ensinar e estudar com os músicos moçambicanos as *Variações Goldberg* e posteriormente construir uma nova partitura mantendo a mesma estrutura musical.

dedicando-se, desde então, apenas às gravações em estúdio, pelo resto da sua carreira, com um estilo de tocar muito peculiar, muitas vezes considerado excêntrico.

A exposição à partitura foi o ponto de partida para a criação de *Gold*, e o ponto de chegada – mas de uma forma muito distinta da que haviam idealizado. O confronto com a realidade local de Maputo e com a experiência de vida dos intérpretes influenciou radicalmente a construção da peça, ficando para trás a ideia inicial de utilizar as Variações Goldberg. Do propósito inicial restou apenas a ideia de um arco de tempo, e vestígios, no título da obra. Contudo, na versão final, um ouvido atento ou conhecedor identificará o ténue baixo contínuo da partitura de Bach, sob a sonoridade das *timbila*, sublinharia Lucas.

4.1.2. Motivações e Expectativas Iniciais

Para o coreógrafo, este projecto assumiu uma grande relevância, não só a nível pessoal, como também a nível profissional: esta criação assinalava um marco na sua carreira, um momento de transição, uma mudança de direcção para algo totalmente novo. A sua expectativa era fazer um trabalho de sucesso, que dignificasse a companhia e lhe desse visibilidade internacional, “não apenas como uma companhia de dança de cariz etnográfico, mas como uma que faça incursões na dança contemporânea ao mais alto nível”. A sua expectativa pessoal ia para além do lado artístico, pois aquilo que pretendia era que existisse uma compreensão, por parte das classes política e económica, moçambicanas, de que a CNCD pode realizar um trabalho com valor artístico reconhecido em qualquer parte do mundo, e que este não se circunscreve à dança tradicional.

Mais do que as suas expectativas pessoais, o coreógrafo reconhecia neste trabalho uma ocasião excelente para reaproximar dois países com uma ligação cultural e histórica secular. Para Lopes Graça, a localização geográfica e estratégica de Portugal representa “uma ponte entre a Europa e a África” e defendeu que deveria ser preservada e desenvolvida esta vantagem. Acrescentou ainda que “esta não é apenas geográfica, pois existe um passado histórico comum”, e lamentou não ter havido até ao momento um investimento suficiente para promover uma troca cultural duradoura e equitativa.

Lopes Graça anteviu neste projecto o início da inversão de um processo instalado, a inversão de uma atitude passiva entre países que partilham uma língua e um passado. Considerava essencial reatar e dinamizar a relação com os países africanos com os quais Portugal partilha uma história comum.

Gold representava, para o coreógrafo, o primeiro de muitos projectos que desejava desenvolver com a CNCD futuramente – como o próprio afirmou, corresponde “ao início de uma longa caminhada”.

4.1.3. A Criação de *Gold*: Métodos de Trabalho

O método de trabalho de Lopes Graça, em todas as suas criações, é o de, em primeiro lugar, conhecer as pessoas com quem vai trabalhar e criar laços de confiança. Assim, os primeiros dias de trabalho costumam ser dedicados ao diálogo, à promoção de um tempo em que cada um possa falar de si. O coreógrafo sente que é necessário que as pessoas se exponham e que seja ele próprio o primeiro a fazê-lo, para que todos se sintam confortáveis em partilhar as suas vidas. O coreógrafo justifica:

“Eu faço isto porque neste processo há uma camada... Quando se está a fazer um trabalho o primeiro grande empecilho para avançar tem a ver com preconceitos e travões que as pessoas têm, e mecanismos de autoprotecção e quando nós falamos das nossas coisas mais profundas há um mecanismo de protecção que cai por terra; e quando se está a criar; tomar essa iniciativa, se uma pessoa se expuser, e se falar sobre a realidade daquilo que faz sem nenhuma condicionante, as pessoas com quem trabalha, sentem uma abertura para fazer o mesmo, e logo nesse processo tremendas barreiras caem, há processos de autoprotecção que caem e que são um grande avanço no desenvolvimento dos projectos.” (Graça, 23 de Abril, 2011, p.103).

Já em Maputo, partindo do arco de tempo de 26 anos como mote para o início do processo de exploração coreográfica e humana, Lopes Graça propôs aos intérpretes, como exercício inicial, a partilha de experiências pessoais vividas há 26 anos atrás; há 26 anos atrás era o ano de 1985, o que significava que o país se encontrava em plena guerra civil. As histórias relatadas pelos intérpretes arrebataram o coreógrafo – eram crónicas de vida de crianças que saborearam o mais amargo paladar da fome, da miséria humana, da violência, da ausência de valores e de famílias desintegradas ou disfuncionais, histórias com uma tal intensidade dramática, que levaram a peça a tomar um rumo totalmente distinto daquele que havia sido planeado.

“As histórias são absolutamente aterrorizantes, há relatos de fome, miséria brutal, há histórias muito dramáticas de violência, mesmo de ataque físico, de carnificina, coisas muito complicadas, as pessoas que estão na companhia viveram situações muito difíceis, são histórias brutais. Cada pessoa começou a contar a sua história e foi brutal, um dos momentos mais fortes que eu já tinha tido na minha vida” (Graça, 26 de Maio, 2011, p.109).

“Aquilo foi tão aterrador que começámos naturalmente a seguir aquele impulso que estava acontecer e aquilo que pretendíamos fazer com as Variações começou sem nos darmos conta, passava um dia e mais um dia e mais uma dia, e a música ia surgindo e a coreografia ia surgindo e quando demos por isso já não havia lugar para isso (para as Variações)” (Graça, 26 de Maio, 2011, p.109).

4.1.4. A Descoberta do Potencial do ‘Outro’

Embora o trabalho de preparação possa ter parecido um esforço inglório, particularmente o estudo minucioso das Variações por parte de João Lucas, este viria a estar presente duma forma tácita. O trabalho preparatório foi primordial tanto pelo conceito inicial – a ideia de analisar o lapso temporal entre as gravações de *Gould* (os intérpretes reviverem experiências de há 26 anos atrás) – como pela estrutura das próprias Variações de *Goldberg* (o baixo cifrado²⁵, presente em todas as Variações, foi o que restou da partitura de Bach na versão final na composição musical de Lucas). Lucas descreve o início do processo como a descoberta do ‘outro’ em termos artísticos e culturais:

“Quando chegámos cá houve aquele choque, quem são estes? Quem somos nós e quem são eles? Foram lançadas as primeiras ideias, o Rui coreografou algumas das Variações e eu tinha algumas ideias de como fazer uma aproximação a essa ligação. E depois começámos a ganhar intimidade com o que é a realidade daqui, o que é a música daqui, o que é a dança daqui e é uma coisa muito poderosa, muito poderosa” (Lucas, 27 de Maio, de 2011, p.116).

Para Lucas a chave para a resolução da peça, em termos musicais, foi a descoberta da qualidade daquilo que é original, do que ‘eles’ possuem de único – a descoberta de um potencial artístico local, e que poderia não vir a ser obrigatoriamente aquele que haviam planeado. Deste modo, como já referimos, abandonada a hipótese de trabalhar as Variações *Goldberg*, foi criada uma partitura original. Lucas reconheceu, no facto de a proposta que traziam não se encaixar na CNCD, um sentimento de não-identificação por parte dos intérpretes com uma sonoridade musical oriunda de uma realidade cultural distinta.

“A razão principal foi descobrir não só essa potência que era teórica, mas que passou a ser vivida. O potencial que existe de transformação desta realidade... e por outro lado esta constatação ser completamente estranha ao universo que nós

²⁵ Baixo cifrado, baixo figurado ou baixo contínuo é um tipo de notação musical inteira utilizado para indicar os intervalos, os acordes e os inarmónicos em relação a uma nota do baixo. O baixo cifrado está associado de perto com o baixo contínuo, um acompanhamento utilizado em quase todos os géneros de música do período barroco (Lucas, Maio de 2011).

estávamos a trabalhar – é outra coisa completamente diferente. É quase como se nós decidíssemos aterrar aqui e ao utilizar as Variações Goldberg tínhamos que pegar nesta gente toda e trazê-los para um sítio que não tem nada a ver, transporta-los para um Hotel Sheraton e obriga-los a comer com cinco garfos de *smoking* e realmente não é esta a realidade” (Lucas, 27 de Maio, de 2011, p.117).

Assim a criação musical foi construída com base na exploração e descoberta do ‘outro’; conhecer a realidade local, conhecer as pessoas, compreender a realidade artística e cultural – seleccionando alguns elementos da música tradicional moçambicana, sobre os quais João Lucas procedia a uma reelaboração. Este reescrever resultava de uma perspectiva analítica diferente da original, mas que mantinha características da música tradicional, o que permitiu o crescimento de afinidades entre os intérpretes e o objecto criado. João Lucas refere:

“Por outro lado a coisa permanecia a mesma para eles, quando eles faziam determinado gesto musical, interessava-me compor, interessava-me expandir ou desenvolver ou transfigurar... esse material nunca perdia a sua identidade para eles, a transformação desse material era sempre facilmente controlável porque era sempre uma coisa familiar, e à medida que iam aparecendo resultados completamente novos e inverosímeis na perspectiva deles... foi um encantamento... há um dos músicos que diz isto: nós agora estamos a fazer música clássica!” (Lucas, 18 de Junho, de 2011, p.120).

4.2. A CNCD e as Vicissitudes da Nação

4.2.1. Os Intérpretes da CNCD: Quotidianos, Percursos e Motivações

O horário de funcionamento da CNCD é das oito horas da manhã até às quinze horas da tarde. Segundo a informação recolhida, os bailarinos iniciam o seu dia com uma aula de técnica de dança (variável consoante o professor convidado) com a duração de uma hora, seguida de um ensaio. Ensaiam diariamente o repertório da companhia quer a nível de bailado, quer de canto (que é variável conforme o programa dessa temporada, por exemplo, *Moçambique o Sol Nasceu* ou o *Concerto*). E, quando há coreógrafos convidados, dedicam o tempo de ensaio à nova criação.

A maioria dos intérpretes conjuga em horário pós-laboral (depois das quinze horas) outros trabalhos predominantemente na área da dança: alguns dão aulas de vários estilos de dança (tradicional, afro-contemporâneo, *stretching*, etc.), ou trabalham com coreógrafos independentes (dança contemporânea); outros desenvolvem os seus próprios trabalhos de criação coreográfica em dança contemporânea.

Antes de ingressarem na companhia a maioria dos intérpretes dançou em grupos amadores de dança tradicional. Alguns tinham experiência em teatro e canto, outros dançavam na discoteca coreografias de grupo estilo *pop*. Apenas um dos entrevistados afirma, relativamente à sua formação, tê-la adquirido na área da dança contemporânea:

“Sou formado especialmente em dança contemporânea, acho que é o meu forte, é o que eu mais gosto de fazer, faço também danças tradicionais daqui de Moçambique, o afro-contemporâneo, técnica, faço um pouco de tudo” (Nelito, Maio de 2011).

Todos os intérpretes mencionaram que a dança tradicional é algo que faz parte deles enquanto indivíduos, mas há uma diferença entre ser amador e profissional. Parece existir por parte dos intérpretes uma preocupação com a perfeita execução da dança tradicional associada a um sentido de missão. Um dos intérpretes afirma que o pré-requisito fundamental para dançar na CNCD é dominar diversas danças tradicionais e ser exímio a executá-las:

“Significa que qualquer bailarino que está aqui (na CNCD) tem a exigência de conhecer a dança tradicional, fazer a dança tradicional muito bem, para ser um exemplo para outros bailarinos de outros grupos profissionais e amadores a nível nacional” (Mário, Maio de 2011).

De um modo geral os discursos analisados parecem incorporar, de modo algo uniformizado, uma determinada forma de relatar as suas experiências como bailarinos e as suas motivações pessoais. A maioria dos intérpretes refere que o gosto pela dança é a motivação principal.

Como referido anteriormente, a CNCD reúne no seu repertório diferentes áreas artísticas como o canto, a música, o teatro e a dança. Este aspecto é muito valorizado pelos artistas, talvez porque possibilita uma formação polivalente e versátil. Outro aspecto de salientar, é a possibilidade de viajar – **dançar na CNCD surge como um meio de poder sair de Moçambique**, um veículo para descobrir e contactar com outros países e outras culturas.

4.2.2. A Companhia enquanto Microcosmos do País

Como vimos anteriormente, tendo sido fundada quatro anos após a independência, a trajectória da CNCD espelha de certa forma a história do país. Partindo de um desígnio de afirmação nacional, a companhia tinha como função e

objectivo uma ideia de recuperar e reforçar o valor da cultura expressiva moçambicana; recuperar as danças tradicionais praticadas pelos diferentes grupos étnicos do país, por forma a sustentar um processo de (re)construção identitária que incentivasse sentimentos de pertença e a unidade do país. Actualmente a companhia imergiu num novo período: se ainda assume a missão da preservação cultural, não está imune a outras influências, decorrentes das transformações político-culturais, internas e externas, das últimas décadas. Estas mudanças fazem-se sentir nas percepções enunciadas pelos elementos da CNCD, de forma directa ou indirecta, nos seus discursos sobre o devir da companhia.

Lucas afirmou que a actual directora artística, “Tem um grande desejo de revitalizar a companhia, um novo momento, um momento de transição, um momento extremamente difícil”. E reflectiu acerca da necessidade de uma reestruturação não só a nível institucional, mas também a nível artístico:

“Acho que está ser feito um projecto, e em termos artísticos, pode ser uma coisa fantástica, sem perder o património. Também não faz sentido transformar aquilo numa companhia de dança contemporânea o que é interessante é o potencial que isto tem de diálogo” (Lucas, 27 de Maio, 2011, p.117).

Acerca da história da CNCD e do contacto que existiu entre a companhia e a ex-União Soviética, Lucas comentaria o seguinte:

“Trouxeram para a companhia um lado de organização, em que terá havido algum diálogo com algo erudito, a forma como eles trabalham as danças tradicionais, há aqui um formalismo, uma forma de aprimorar aqueles movimentos que são bastante rudes e selvagens, no sentido de criar uma composição, há ali uma coisa **que não veio da dança tradicional**” (Lucas, 27 de Maio, 2011, p.117).

Este contacto certamente influenciou a forma como a companhia transferiu para o palco o “tradicional”. Questionamos, então, até que ponto este modo de representar a dança tradicional reflecte de facto a ideia de dança tradicional que a companhia se empenhou em defender desde a sua fundação. O formalismo coreográfico e estético das coreografias “tradicionais” da CNCD indiciam esta influência, como refere Lucas; mas também ao nível da organização e funcionamento da companhia, como seja o recurso a tabelas de ensaio, a prática diária de aulas de técnica de dança (não especificadas pela CNCD), de exercícios de aquecimento antes dos ensaios, ou o sistema de audições para

ingressar na Companhia, tudo isto são aspectos seguramente importados de um modelo da dança teatral ocidental.

Um outro exemplo desta influência do modelo da dança teatral ocidental é expressado na opinião de Cândida Mata acerca da idade com que supostamente um bailarino se deve reformar. Segundo a própria, já não podia dançar aos 30 anos, devido à idade tardia:

“Em África se calhar erradamente, pensamos que aos 30 anos a pessoa já não pode dançar, mas penso que numa visão actual isso já não é verdade, mas na altura interrompi” (Cândida Mata, 27 de Maio, 2011, p.99).

Esta afirmação reflecte a ideia de que existe um limite etário para se dançar em palco (em África), o que parece corresponder à assimilação africana de uma concepção prevalecente num género de dança que durante séculos dominou no Ocidente – de que são exemplo as famosas companhias europeias de ballet clássico, nas quais o treino físico requer um grau de perfeição tão elevado, que faz com que a partir dos 30 anos, os bailarinos dancem progressivamente menos.

Se a questão do limite etário se relaciona fundamentalmente com dança clássica e não com a dança contemporânea, registamos como significativo o facto de a directora associar este requisito à dança tradicional moçambicana. A dança tradicional africana, habitualmente **praticada em contextos sociais, por indivíduos comuns**, não é determinada por factores etários. Esta afirmação da directora resulta, provavelmente, de uma visão construída a partir de um modelo da dança clássica europeia, onde ela própria se formou (URSS). De salientar que, em seguida, ela refere que ‘numa visão actual isso já não é verdade’; este reparo pode relacionar-se às percepções entretanto adquiridas sobre a dança contemporânea.

Na generalidade, os intérpretes fazem parte do elenco da CNCD há mais de 10 anos e têm em média 30 anos de idade. Compartilham o pensamento da directora artística de que ‘já não têm idade’ para dançar e, muitos deles, falam em sair da companhia. Alguns destes intérpretes obtiveram formação técnica em dança moderna (não foi especificado o tipo de técnica) em países como Cuba e Noruega. Provavelmente devido a essa experiência adquiriram esta visão sobre o limite etário para se dançar.

Com a reestruturação que se tem desenvolvido desde que a nova direcção tomou posse, está iminente a substituição do elenco actual por uma geração de intérpretes mais novos. Um dos intérpretes declarou:

“Já não queria muito dançar estou a pensar em parar” (...) “Agora aqueles que têm mais de 35 anos vão-se reformar ou vão arranjar algum sítio para os encaixar, nas províncias ou nas casas da cultura, ou coisa assim” (Pedro, Maio de 2011).

Para ingressar na CNCD estes jovens com idades compreendidas entre os 17 e os 21 anos eram convidados a fazer parte da Companhia, mas antes tinham que passar por um programa de formação e selecção. Consistia numa formação intensiva na escola da companhia, de um a dois anos, seguida de uma audição. Apenas os melhores eram escolhidos para integrar o elenco da CNCD. Este processo parece ser, também, um modelo importado da dança teatral ocidental. A dança tradicional, que está profundamente enraizada no quotidiano, não obriga a pré-requisitos ou a processos de selecção para poder ser praticada.

Este conjunto de declarações, se reflectem a história presente e passada da CNCD, espelham também as transições, negociações e vicissitudes identitárias a assolar as frágeis fundações de um país em construção: uma nação durante séculos colonizada por europeus, e, posteriormente à independência, debilitada pelos conflitos internos e influenciada por outras cooperações internacionais. E hoje, exposta a modelos culturais globais.

4.3. Tradição *versus* Contemporaneidade

4.3.1. Dança Tradicional e Processos Identitários

As danças tradicionais de Moçambique, oriundas de zonas rurais, são descritas pelos intérpretes como “danças do campo; danças praticadas nas localidades”. Como referido anteriormente, a CNCD procede anualmente à recolha de danças tradicionais moçambicanas, em festivais de dança. Estas são posteriormente teatralizadas e apresentadas em espectáculos, em salas de teatro.

A dança tradicional é conotada pelos intérpretes ao ritmo da música: “em dança tradicional a gente dança aquilo que os músicos tocam, se os músicos tocam ‘tum tum tum’ a gente faz com as pernas aquela música”, ou seja, **movimento e som, estão em**

uníssono, o intérprete dança exactamente o mesmo ritmo da música – replica a música com o corpo.

Um dos intérpretes define a dança tradicional como uma dança feita por africanos. Revela que é na dança tradicional que se identifica, e que é através do som ritmado manifesta todo o seu ser:

“A dança tradicional é mais africana, temos mais africanos, acho que estou mais inclinado sinceramente para a dança tradicional porque eu gosto mais. A dança tradicional para mim me faz tirar tudo aquilo que eu sinto, então quando ouço o instrumento tradicional ele me traz, me tira, eu tiro, eu saio fora de mim, então vou explodindo através do som dos tambores e das timbilas e da música cantada” (Zé, Maio de 2011).

Segundo estes dois testemunhos, a dança tradicional liga-se totalmente **à música tradicional; poderia dizer-se que são indissociáveis**. Outros intérpretes defendem que o treino e a exigência física da dança tradicional fazem com que o corpo do intérprete fique tonificado e treinado para o tipo de movimento característico da dança tradicional. Os intérpretes apontam como **características deste género de dança os movimentos rápidos, ritmados e sem contacto físico**.

Por outro lado evidencia-se a associação do **tradicional ao ‘africano’ e a um sentido de pertença** – a dança tradicional é feita por africanos e é ‘deles’.

Um dos intérpretes declara que ao dançar o repertório tradicional da companhia e em particular uma peça intitulada *N’tsay* (que retrata a história da colonização) sente uma espécie de **identificação com a história**. De cada vez que a peça é dançada revive com emoção como se fosse a sua própria história. Esta experiência sentida com emoção e ‘paixão’ é relatada no plural e referida como uma experiência conjunta (de todos os intérpretes da CNCD):

“Nós temos uma peça que se chama *N’tsay* que fala da história de Moçambique, da colonização dos portugueses, da forma como os portugueses entraram que eu me emociono e às vezes choro, e tem uma parte muito emocionante, é muito de amor e muito de paixão, que até arrepia, nós costumamos falar sobre isso, porque nós já fazemos este trabalho há muitos anos, mas sempre que a gente vai fazer temos a sensação como se fosse a primeira vez” (Pedro, Maio de 2011).

Outro intérprete afirma que a dança tradicional tem a ver com a **história e com a cultura moçambicana e relacionam-na também ao quotidiano**:

“Dança tradicional, a nossa própria história, o conteúdo do nosso dia-a-dia, nós os africanos, cada dança tem a sua história, se falo de Semba é uma dança de amor, se falo de Macwai é uma dança que se faz quando se volta da machamba. Então têm um próprio significado, a nossa cultura mesmo nossa” (Julieta, Maio de 2011).

Do ponto de vista do coreógrafo “originalmente a dança **está ligada ao dia-a-dia**, em todas as províncias há diferentes danças que estão relacionadas com as necessidades básicas das pessoas que tem a ver com o ciclo da vida desde o nascimento até à morte”, e **está enraizada no quotidiano das pessoas** “A ligação com o corpo e com o gesto, é uma coisa natural ligada ao dia a dia das pessoas” (Lopes Graça, 18 de Junho, p.110).

Lucas afirma que “A dança tradicional é a forma de **expressão artística mais popular**” em Moçambique. E descreve a experiência de assistir a um espectáculo de dança tradicional: “Foi uma coisa muito impressiva, porque tem uma força, tem uma afirmação, aquela coisa de veres um grande artista a fazer uma coisa muito boa e completa, era perfeito, perfeito” (Lucas, 27 de Maio, de 2011, p.116).

Na sua generalidade, estes comentários alinham com perspectiva de Lignière (2009) quando sublinha que a dança africana utiliza dinâmicas, ritmos, tempos e espaços, com particularidades diferentes; associa também, a repetição de movimentos à dança africana. Estas características e outras, identificadas por vários investigadores, são normalmente associadas à dança africana. No entanto, segundo Lassibille (2004), não as definem na sua globalidade.

O modo como, frequentemente, a “dança africana” surge representada na literatura parece denotar preconcepções sobre a mesma, o que porventura corresponderá a visões generalizantes; e estas derivarão, certamente, de percepções exteriores assentes na presença impactante da dança enquanto manifestação identitária em muitos contextos da África subsaariana (Nii-Yartey, 2009). Contudo, para a maioria dos nossos entrevistados, a dança tradicional simboliza de facto a cultura popular e é encarada como parte intrínseca do quotidiano, aspecto este, secundado por vários autores (Deputter, 2001; Nii-Yartey, 2009; Roubaud, 2008).

Por outro lado, o sentimento de identificação referido por um dos intérpretes com a criação de bailados de inspiração tradicional baseados na história da colonização em Moçambique, é confluyente às formulações de Hall (2006): o facto de as culturas

nacionais produzirem sentidos sobre "a nação", através de histórias sobre ela contadas, onde se conectam presente e passado, sustenta a construção de identidades.

Ou seja, identificamos nos vários depoimentos recolhidos dimensões convergentes com outras reflexões teóricas, nomeadamente, se pensarmos nos processos socioculturais por que passou Moçambique após a independência, e que conduziram a estas estratégias ou necessidade de uma afirmação cultural. Emanam, das entrelinhas, os mecanismos de incorporação de uma tradição (através da dança) enquanto modo de vivenciar (ou reforçar) uma identidade moçambicana – e ‘africana’. Este sentimento de pertença e de identificação, representado pela dança tradicional, parece derivar do resgate de um passado idealizado (pré-colonial), transferido para o presente.

4.3.2. Dança Contemporânea e Processos Identitários

Analisando os testemunhos dos intérpretes constatamos que tendem a referir-se à dança contemporânea em contraponto à dança tradicional.

Contrariamente à dança tradicional, a dança contemporânea, ao permitir movimentações do corpo independentes da melodia ou do ritmo da música, é **associada por um dos intérpretes à liberdade para explorar o corpo:**

“Eu fico um pouco dividido, sinceramente eu gosto muito de dança contemporânea porque sabes fico um pouco mais livre para explorar o próprio corpo, porque se fores a ver em dança tradicional a gente dança aquilo que os músicos tocam (...) enquanto na dança contemporânea, não precisamos exactamente de dançar a música, a gente só precisa criar alguma coisa que pode facilitar ou dançar aquela música” (Pedro, Maio de 2011).

São apontadas como diferenças significativas entre dança tradicional e dança contemporânea o facto de a dança contemporânea se centrar na técnica e no virtuosismo – como por exemplo o “pé esticado” –, os movimentos fluidos e no solo, e ainda, o trabalho de pares em contacto. Note-se que nas danças tradicionais os intérpretes tendem a interagir (por exemplo, frente a frente ou lado a lado) de um modo onde raramente se observa contacto corporal.

Quando realizam trabalhos de dança contemporânea, os intérpretes encontram **dificuldade em realizar movimentos fluidos e de contacto:**

“Por causa do nosso treinamento para fazer essa dança tradicional que é muito forte, muito energética, tu tens que ter muita energia durante uma hora e meia

duas horas de espectáculo então o corpo fica assim muito duro porque é muito rápido muito energético e então quando chega a altura de fazer a dança contemporânea a gente tem um bocado de dificuldade de assimilar esses movimentos mais fluidos, a dança contemporânea tem muito disso, tem movimentos mais fluidos e movimento de contacto enquanto na dança tradicional a gente não faz nada de contacto, podemos dançar aos pares um à frente do outro ou ao lado, mas nunca estamos assim (em contacto) ” (Pedro, Maio de 2011).

Para os intérpretes a dança contemporânea é relacionada com o **quotidiano, mas não o ‘quotidiano da dança tradicional’ e nada tem a ver com a tradição**. “A dança contemporânea é a junção de muitas coisas do que tu vives no dia-a-dia, mas é diferente porque não tem aquela junção com a tradição”. Ou seja, a dança tradicional é relacionada com usos e costumes, práticas culturais associadas a um quotidiano que se conota a heranças do passado. Porém, a dança que continua a ser desenvolvida no presente e que tem uma raiz tradicional não é considerada contemporânea – enquanto a dança que designam como contemporânea, é uma dança do presente, mas que não consideram parte das suas tradições.

A directora artística afirma que a **dança contemporânea feita pelos ‘europeus’ não é apreciada pelos ‘africanos’**:

“Porque nós em África não somos muito pelo contemporâneo, posso dizer pelo contemporâneo puro, aquele que nos é dado a conhecer pelos europeus” (Cândida Mata, 27 de Maio, 2011, p.99).

Justifica a sua afirmação, pela dificuldade de compreender e de encontrar elos de identificação com a dança contemporânea. Assim, não entender o movimento está directamente relacionado com não o apreciar:

“Então quer dizer... então quando se fala de contemporâneo estamos a ver muito mais uma parte muito clássica, uma parte que muitos de nós já não sabemos apreciar e perceber, os movimentos que estão a acontecer” (Cândida Mata, 27 de Maio, 2011, p.99).

A opinião de Lopes Graça sobre projectos anteriores de dança contemporânea realizados pela CNCD com coreógrafos estrangeiros é a de que quando os coreógrafos ‘europeus’ se confrontam com a realidade local de Maputo, encontram **dificuldades em se relacionarem com algo que não lhes é familiar**. Acrescenta também que a vertente explorada por estes coreógrafos, nomeadamente **a dança conceptual, não se adequar à**

realidade e à mentalidade moçambicanas e que, portanto, este género de dança não suscita adesão.

“Depois tem a ver com a própria ideia de uma dança que possa ser conceptual, também não encontra eco, não tem nada a ver, não bate certo. Não tem a ver com a realidade de cá. Pode até haver algumas pessoas que se interessem, mas depois morre. Para fazer qualquer coisa cá é preciso descer à realidade do que é Moçambique. Essas experiências tiveram valor na altura, mas não tiveram muita continuidade, a não ser a experiência pessoal na vida de algumas pessoas” (Graça, 2011 p.114).

Na sequência destes testemunhos, encontramos, por um lado, a associação da dança contemporânea à liberdade para mover o corpo (sem obedecer a um padrão fechado), e por outro, à necessidade de lhe atribuir um significado; e esse significado, podemos inferir, só poderá advir de uma ‘dança contemporânea africana’.

A relação entre liberdade de movimento e dança contemporânea, que alguns intérpretes referiram, é formulada por Lepecki (2004) quando se refere à ausência de fronteiras e de formatos pré-definidos que caracterizam as obras de dança situadas nesta linhagem.

Importa, a este respeito, reflectir sobre o trabalho de Lignière (2009), coreógrafa belga de dança contemporânea, quando descreve o processo de criação que partilhou com Phullu, bailarino e coreógrafo de dança tradicional nigeriana. Durante esse processo, um dos entraves que encontrou ocorreu quanto procurou propor alternativas aos padrões de movimento repetitivos, bem como à postura corporal característica da dança tradicional. Lignière (2009) referiu ainda a necessidade que Phullu manifestou para que houvesse uma narrativa na base da criação do movimento; por outras palavras, o movimento composto dum modo abstracto encontrou resistência, no que respeita à compreensão ou desenvolvimento do mesmo.

Este obstáculo aparentemente erigido perante o entendimento das metodologias da “dança contemporânea ocidental”, e o facto de as representações sociais sobre a ‘dança’ a associarem à dança tradicional, esta, para mais, valorizada como símbolo identitário, compromete, segundo Panaíbra Gabriel, intérprete e coreógrafo da nova geração de artistas de Maputo, a possibilidade de existir criação artística contemporânea na dança moçambicana (Gabriel, 2001).

Importa, por conseguinte, reflectir sobre as diferenças no modo de entender o que significa “arte contemporânea” ou o “contemporâneo”, em contextos africanos e em contextos ocidentais. Nii-Yartey (2009) propõe a invenção de uma dança original e actual, africana, na qual os conteúdos e símbolos derivem da realidade e experiência africanas.

Podemos depreender através deste confronto de opiniões, que a dança contemporânea moçambicana nos é sempre apresentada por comparação ou contraste com a dança tradicional. Mesmo quando reconhecem os movimentos, temas e sonoridades da dança contemporânea, podemos inferir, nos depoimentos dos intérpretes, a necessidade de lhes atribuir sentidos que os liguem ao seu próprio campo experiencial e com os quais se possam relacionar.

4.3.3. Entre Preservação e Transformação do Património Coreográfico

Paralelamente ao seu propósito fundamental – preservar o que considera ser a identidade, cultura e tradições Moçambicanas – a companhia tem realizado projectos com coreógrafos estrangeiros. Cândida Mata refere:

“Temos realmente esta abertura de trabalhar com diferentes coreógrafos que é muito importante para que os nossos artistas tenham uma visão global do que está a acontecer no mundo, não estamos fechados só na nossa concha Moçambique, só podemos fazer dança tradicional, só podemos fazer o folclore – não – a nossa companhia está aberta, podemos trabalhar o clássico, porque temos pessoas formadas em boas escolas que seguiram o ramo clássico, temos pessoas formadas em Cuba na área de dança moderna, então acho que temos uma miscelânea muito rica de pessoas com aptidões para poderem desenvolver qualquer tipo de dança.” (Cândida Mata, 27 de Maio, 2011, p.99).

Ao longo de todo o seu discurso a directora artística sublinhou a missão primordial da CNCD – **preservar e divulgar a cultura moçambicana** – mas aqui é introduzido um novo elemento: a **‘abertura para trabalhar com diferentes coreógrafos’**. Os motivos aduzidos referem ser essa uma forma de estimular nos artistas moçambicanos visões mais globais e a possibilidade de experimentar diferentes estilos de dança. Esta noção de abertura aparece associada à ideia de conseguir fazer o mesmo que os outros (fora de Moçambique) fazem. A existência de uma contemporaneidade própria, na qual seria a companhia a desenvolver as suas obras contemporâneas, parece ainda não se vislumbrar. Ou seja, o propósito de promover nos artistas da CNCD essa visão mais abrangente, sobre a dança e sobre o mundo, não

parece ser perspectivado como um impulso vindo de dentro, originado por criações contemporâneas realizadas por coreógrafos moçambicanos.

Outro aspecto a salientar é o facto de Cândida Mata se referir amiúde à formação dos intérpretes em escolas estrangeiras. Parece haver alguma ambiguidade entre o valor atribuído à formação de bailarinos em dança tradicional (para fazerem aquilo que é deles) e as reiteradas menções à necessidade de uma **formação técnica das danças ocidentais**, nomeadamente a dança clássica e a moderna. Ou seja, tanto a aquisição destas competências técnicas como dançar outros estilos de dança, são subentendidos como vantajosos – ou mesmo como “progresso”- embora simultaneamente seja sublinhado não ser esse o desígnio da companhia.

Os intérpretes referem-se repetidamente à CNCD como um padrão que deve ser mantido imutável. Os objectivos enunciados pelos intérpretes foram: ‘investigar, desenvolver e preservar o património cultural moçambicano’. Rastreamos, então, algumas disparidades nas várias percepções sobre quais devem ser os objectivos da companhia, sobre o que se entende por preservar e/ou desenvolver o património coreográfico. Se por um lado se alega a favor da preservação da tradição das danças rurais, por outro, denotam-se intenções sobre o desenvolvimento desse património, o que necessariamente conduz a um afastamento daquilo que se considera tradicional. Esta aparente contradição prende-se provavelmente com as metodologias e propósitos adoptados pela CNCD desde o seu início: se através da investigação das danças tradicionais, se transformam, adaptam e teatralizam estas danças, estas já não são, finalmente, as originais. Parece-nos que os intérpretes fazem equivaler a inclusão de mais danças tradicionais adaptadas no repertório ao ‘desenvolvimento do património cultural moçambicano’. As consequências de tais processos suscitam-nos uma reflexão: se o objectivo da CNCD é o de preservar e divulgar a cultura coreográfica moçambicana, finalmente, estas versões postas a circular, são reconstruções, ou reinterpretações coreografadas das danças tradicionais que se pretendem preservar.

Alguns intérpretes mencionam ver nas peças de dança contemporânea um resultado do fluxo contínuo de evolução do mundo, ao qual companhia resiste, persistindo no seu intuito de **proteger um património coreográfico**. A companhia deveria, então, permanecer estanque às mudanças do mundo, e a emergência da dança contemporânea seria apenas uma inevitabilidade indesejável. Um dos intérpretes afirma:

“Todas as obras estão desenvolvidas como esta aqui do Rui, e outras que já fizemos contemporâneas ou modernas, aparecem porque o mundo vai desenvolvendo, mas a própria companhia tem que manter a dança tradicional” (Mário, Maio de 2011).

A ideia de manter a tradição está, portanto, profundamente enraizada. Contudo, quase todos os intérpretes manifestaram vontade e gosto por explorar novas formas de dançar. De facto, a maioria realiza, paralelamente, trabalhos na área da dança contemporânea e denominam a sua actividade profissional na CNCD como o cumprimento de um dever. O reduzido tempo que sobeja para trabalhar independentemente é uma realidade que limita o concretizar desta motivação, apesar de explicitarem o desejo de **desenvolver projectos pessoais na área da dança contemporânea**.

“Por enquanto com as dificuldades de espaço e tempo as coisas não correm muito, vão muito lentas, temos problemas de tempo, entramos aqui às oito da manhã e saímos às quinze então esse tempo fica muito curto para poder desenvolver outras actividades fora, temos que nos adaptar, temos umas duas horas para fazer qualquer coisa que é nossa, neste momento faço aqui aquilo que é o meu dever, faço aquilo que a companhia me incumbe e pronto” (Mário, Maio de 2011).

Esta afirmação qualifica o trabalho (em dança contemporânea) feito fora do âmbito da CNCD como **“qualquer coisa que é nossa”** e o trabalho na CNCD como um **“dever”** aparentemente relacionado com cumprir uma obrigação e uma rotina diária laboral. Como supramencionado, porém, muitos consideram a dança tradicional como ‘deles’; é com ela que se identificam, apesar de desenvolverem projectos pessoais na área da dança contemporânea que também reconhecem como “sua”. Esta dupla assumpção de uma identificação tanto com a dança tradicional como com a contemporânea, revelará uma necessidade implícita de desenvolver e aprofundar outras vertentes da linguagem corporal contemporânea. O que nos leva a levantar uma questão: será que estes intérpretes **se sentem insatisfeitos ou pouco realizados** na sua profissão no âmbito da CNCD?

Provavelmente a companhia não favorece estes espaços de criação, nem estimula os intérpretes a desenvolverem este tipo de projectos.

Lopes Graça reconhece a **importância da contribuição social** que a companhia tem dado através de peças de dança tradicional que alertam para temas como a

prevenção de doenças transmissíveis sexualmente, o recenseamento, a escolaridade, etc. O coreógrafo define dois tipos de repertório na CNCD: a ‘dança etnográfica’ e aquilo a que chama, as ‘incursões na dança contemporânea’, assim classificando os bailados de dança contemporânea apresentados até então pela CNCD.

Na opinião do coreógrafo o enfeudamento ao repertório da dança tradicional é limitativo para a CNCD. Defende que a companhia necessita de **renovar o seu vocabulário artístico**, pois é essencial que haja inovação e diversidade para poder circular no mercado internacional. Na sua estadia em Maputo pôde constatar que existe uma saturação do repertório tradicional e que isso se reflecte na diminuição do número espectadores que vão aos espectáculos da CNCD.

“Porque isso tem a ver com uma não evolução da companhia para um espaço de novidade. O repertório começou a gastar-se e as pessoas foram-se desligando. Deixaram de ser o público da companhia” (Graça, 2011, p.111).

Lucas expressa a dificuldade dos moçambicanos se manterem actualizados e a escassez de outras referências culturais.

“A percepção deles por um lado é um bocadinho *naïve*, existe uma apetência pelo *update*, da contemporaneidade, mas ao mesmo tempo a consciência dessa contemporaneidade não tem *inputs*” (Lucas, 2011, p.124).

Lucas analisa a problemática da contemporaneidade da CNCD relacionando-a a questões políticas e sociais. Refere que a história da companhia se mescla à própria história do país:

“Este momento agitadíssimo e de indefinição é o que encontras no país. Acho impressionante. É como se fosse uma epiderme da situação social. A grande baralhação é a própria consciência de **qual é o lugar que a companhia ocupa no mundo contemporâneo**” (Lucas, 2011, p.124).

Se por um lado existe a vontade da direcção da companhia de manter a situação actual imutável, por outro existe a pulsão para evoluir, estar permeável a outro tipo de projectos. A nova direcção mostrou motivação e empenho para revitalizar a CNCD. *Gold* foi de certo modo uma ‘lufada de ar fresco’ numa estrutura como a CNCD, e Cândida Mata manifestou o seu desejo de continuidade deste processo.

Em confluência com vários dos testemunhos apresentados, o coreógrafo moçambicano Panaíbra Gabriel defende a importância e a necessidade de criar algo

novo a partir de um olhar moçambicano sobre o presente (Gabriel, 2001). Também Deputter (2001) declara que a dança contemporânea africana deve surgir de África: “dos esforços conscientes dos bailarinos e coreógrafos africanos para desenvolver as suas danças” (Deputter, 2001).

É apropriado trazer para este debate o pensamento de Hobsbawm (2000), quando afirma que quando uma transformação rápida na sociedade enfraquece ou destrói padrões sociais para os quais as 'antigas' tradições tinham sido desenhadas, produzem-se novas tradições para as quais não eram aplicáveis. Hanna (1987), por seu turno, considera que é inerente à dança constituir-se como representação de relações de poder e de, por isso, desempenhar estrategicamente um papel político. A CNCD é disto um reflexo. A necessidade do poder político em reforçar a ideia de nação foi incorporada na actuação desta companhia. No entanto, a tradição não é um conceito estático (Hobsbawm, 2000). À medida que a nação se foi abrindo ao mundo e envolvendo em novas experiências, o conceito de tradição foi-se adaptando também às necessidades do poder político, modificando os seus paradigmas, os quais também se reflectiram nas concepções da dança (Hanna, 1987). O acolhimento do projecto *Gold* espelha uma das vertentes destas transformações em curso no seio da CNCD.

4.4. Processo de Trabalho: Diálogos, Reflexões e Partilhas

Na subsecção 4.1.3 foi descrito o método de criação utilizado pelo coreógrafo, que se baseou na partilha inicial de experiências, através do diálogo e, posteriormente, uma construção de movimentos e coreografia que tiveram nas histórias pessoais dos intérpretes, vivenciadas há 26 anos atrás, durante o período da guerra civil, o ponto de partida e de sustentação.

A directora artística ficou satisfeita com o método de trabalho de Rui Lopes Graça e de João Lucas e **refere-se também ao lado humano** – são “pessoas excelentes”, afirmava.

Em relação à composição musical salienta como aspectos positivos: o lado humano e o trabalho em conjunto. A partitura original (que inicialmente seria feita a partir das Variações Goldberg) foi construída com base nas sonoridades tradicionais, nomeadamente utilizando a *Timbila* e as percussões, ou seja, enraizou em algo que era familiar tanto para os intérpretes da música como da dança. Provavelmente a cedência e

a abertura demonstrada por Lucas ao abandonar a sua ideia inicial foram aspectos valorizados por Mata, quando realça: “O João também é uma pessoa excelente. Ao lado dos nossos músicos está a conseguir tirar muito deles”. Valorizou, ainda, o esforço e o empenho (“ele também está a dar o máximo”) e a **compreensão e o respeito mútuos**: “então eu penso que num trabalho artístico isso é muito importante que cada uma das partes saiba ouvir e ver o outro lado e haver este casamento bonito que está a acontecer”, acrescentaria.

Todos os intérpretes entrevistados afirmaram que o processo de trabalho foi positivo e que através da atitude do coreógrafo e do seu método de exploração de movimento **experienciaram algo novo**. Um dos intérpretes refere:

“Ele trabalha duma forma diferente de outros coreógrafos. Já trabalhei com outros coreógrafos moçambicanos, alguns franceses, alguns noruegueses, mas a forma dele, ele busca algo de nós, ele traz uma história, traz uma coisa, mas ele quer que sejamos nós a tirar aquilo que nós sentimos” (Pedro, Maio de 2011).

Este método introduzido pelo coreógrafo (habitual nas criações contemporâneas) foi descrito como uma experiência nova, e destacado por todos os intérpretes. Outro ponto comum relaciona-se com o envolvimento humano e pessoal que se estabeleceu através da partilha de experiências. Um dos intérpretes assinala:

“Agora tenho outra oportunidade de trabalhar com um novo coreógrafo que é muito especial para mim, o jeito dele trabalhar, a forma dele desenvolver os movimentos, a forma dele descobrir novos movimentos, a forma de assimilar as coisas, é uma nova coisa para mim, é uma nova coisa para o meu corpo” (Pedro, Maio de 2011).

Uma das bailarinas menciona que o processo de criação foi positivo principalmente porque o **coreógrafo conseguiu ‘adaptar-se’ aos intérpretes**. A mesma bailarina confessa que muitas vezes é difícil para os coreógrafos estrangeiros trabalharem com a companhia por ser um **grupo fechado**, que está junto há anos, que tem uma cumplicidade e coesão que torna difícil a aceitação de elementos externos ao grupo. Quando o grupo converge numa direcção, o processo é positivo e funciona, mas quando sucede o contrário, a criação é prejudicada. Ela atribui o sucesso a que assistiu, a este processo relacional e criativo à ‘sorte’ e à ‘maneira de ser’ do coreógrafo:

“Porque nós os bailarinos às vezes somos muito complicados, mas ele teve a sorte e também a maneira de ser dele ajuda muito. Ele está a entrar muito bem connosco, e estamos a corresponder muito bem, e estou a gostar muito da

maneira dele de trabalhar é uma nova experiência, ele está mesmo impecável” (Julieta, Maio de 2011).

Outro intérprete admite que no início da criação de *Gold*, não estava interessado em participar porque estava com os seus projectos pessoais a decorrer, e pensava em dedicar-lhes mais tempo. Falou com o coreógrafo que lhe propôs experimentar primeiro e depois decidir, em vez de à partida negar a possibilidade de integrar o projecto. Assim que começou a trabalhar, **através da partilha das experiências pessoais** identificou-se com a peça e decidiu participar:

“Foi uma coisa com que eu me apaixonei logo no primeiro dia, e quando ele naquele dia começou a dizer: “quero que vocês me falem da vossa história de há 26 anos atrás”, logo naquele momento lembrei-me da minha história de há 26 anos atrás, que eu nunca tinha pensado nisso, lembrei-me logo da primeira vez que eu fui à escola, eu lembro-me... depois perguntou se tínhamos “um jogo que fazíamos quando éramos crianças”, e eu disse, tem um jogo que a gente fazia, por acaso esse jogo entra na peça, então foi uma coisa que logo no primeiro dia fui entrando na peça, fui-me apaixonando pelas coisas, sinceramente está a ser uma experiência fantástica, ímpar” (Pedro, Maio de 2011).

Os diferentes entrevistados da CNCD evidenciam o bom relacionamento estabelecido com os criadores estrangeiros, não evidenciando quaisquer sinais de confronto. Rosenthal (2001) programadora de diversos eventos multiculturais levanta algumas questões fundamentais sobre a questão das relações interculturais, designadamente, em relação à comunicação, às expectativas sobre a cultura do ‘outro’ e ao confronto entre realidades culturais distintas. Relata, nesse âmbito, o facto de experiências pessoais e culturais diversas, se tornarem fonte de mal-entendidos e de desconfiança por desconhecimento dos respectivos códigos culturais de conduta.

Interessará neste ponto referir, a propósito da experiência de *Gold*, a particularidade dos processos da colonialidade portuguesa: Santos (2001) identifica especificidades no colonialismo português, e estas reflectir-se-ão, porventura, no modo como hoje, no contexto da poscolonialidade, se estabelecem as relações entre os portugueses e os africanos das ex-colónias. Santos refere-se às ambivalências desta relação; porém, a sua dimensão de afinidade e cumplicidade, constituiria um substrato facilitador. Este elemento, reforçado na origem moçambicana do próprio coreógrafo, poderá ter tido um papel fundamental no modo como se desenvolveram as cumplicidades criativas patentes durante a construção de *Gold*, e na capacidade de aceitação e entendimento mútuos.

4.4.1. Divisar Percursos Individuais através da Dança Contemporânea

Todos os intérpretes afirmaram que se identificaram com esta criação. Através da exploração das suas histórias pessoais e da realidade local, transpostas para a coreografia, nasceu um espaço de encontro. Os seus discursos são atravessados de referências à valorização da igualdade humana e a um sentido de liberdade.

Uma das bailarinas confessa que o processo da criação *Gold* foi muito enriquecedor. O que realça como decisivo é o **facto de o coreógrafo não ter imposto um estilo, uma ideia que fosse estranha àquilo que conhecem.**

“O Rui esteve aqui e ensinou-nos muita coisa boa, ele é um bom coreógrafo, ele chegou aqui e olhou para a Memi e olhou para os outros todos e viu como eles aqui estão mais ‘amoçambicanizados’ vou trabalhar com eles essa maneira, foi muito bom, tanto para nós como para ele. Depois saiu aquela beleza toda” (Memi, Maio de 2011).

Este testemunho abre-nos a porta para o processo de criação da dança contemporânea: a ideia de perfurar o tempo, de trazer para o espaço da criação artística aspectos sociais, históricos e pessoais, e de, partir de tudo isto conceber uma narrativa original. Um modo de criação coreográfica onde o intérprete não é um mero executante, mas também um ‘autor’, um co-criador; onde aos corpos é dado tempo e espaço para reflectir o seu próprio conhecimento e vivência (Louppe, 2012).

4.4.2. Coreografar Histórias Pessoais

A directora artística assinala como muito positivo o facto de o coreógrafo ter utilizado como matéria-prima para a criação coreográfica as experiências pessoais de cada um dos intérpretes:

“O Rui chegou e uma coisa bonita que eu achei é que ele conseguiu entrosar no seu ritmo de trabalho, foi juntar muito daquilo que é nosso que é a vivência de cada um destes artistas e transformá-la para o palco, porque isso é muito importante” (Mata, Maio de 2011, p.99).

Nesta afirmação podemos depreender que foi o método utilizado pelo coreógrafo – de retirar de dentro deles ‘aquilo que é deles’ – uma estratégia muito mais afim à dança contemporânea do que à dança tradicional – que tornou esta **‘dança contemporânea deles’**. Por outro lado, interessa mencionar ter sido este processo despoletado por um europeu. Mata refere ainda o facto de a peça retratar a história de

cada um dos intérpretes, ou seja, ter a peça sido sustentada por aquilo que é ‘deles’, e de ao coreógrafo ter cabido coordenar a composição ou ligação destas mesmas histórias:

“Mas neste trabalho felizmente os artistas estão a contar as suas histórias com o seu corpo, com os seus gestos e o que o Rui está a fazer é: coordenar os diferentes movimentos, as diferentes histórias que cada um destes artistas pode fazer” (Mata, Maio de 2011, p.99).

A directora reconhece, aqui, os **bailarinos/intérpretes**²⁶ **como co-criadores** e a função do coreógrafo como a de **coordenar** da peça.

Nestas partilhas pessoais e artísticas os intérpretes encontraram um terreno fértil onde, e com o qual, se identificaram. **Foi neste modo de proceder que encontraram conexões entre a dança contemporânea e as suas próprias individualidades:**

“É como se ele (o coreógrafo) dissesse: Pedro conta-me a tua história em dança. Eu conto a minha história e ele da minha história tira algumas coisas que lhe interessam e basicamente se é a minha história eu acabo-me identificando com cada movimento que eu faço” (Pedro, Maio de 2011).

Reitera-se o envolvimento pessoal na peça como factor de identificação com a mesma.

Um dos intérpretes afirmará que se algum dia decidir coreografar, **irá adoptar o mesmo método de Lopes Graça**. Caracteriza o método do coreógrafo como um jogo em que ambos os ‘jogadores’ dão uma parte de si para um fim comum. Subjaz a esta declaração a noção de um respeito entre ambas as partes, pelas iniciativas, opiniões e modo de execução do movimento.

“Estou mais livre porque é a minha história então eu quero dizer a minha história do jeito que eu acho e também do jeito que ele acha que eu tenho que dizer então a gente faz um jogo nosso e dele, então tem sido uma experiência fantástica, então um dia se eu for coreógrafo vou adoptar” (Pedro, Maio de 2011).

Outro intérprete assinala a capacidade do coreógrafo conseguir induzir os intérpretes à descoberta, exploração e transcendência dos seus limites, e ao entendimento de que a sua **acção individual tem influência na dança**; um intérprete não é um mero executante, participa na criação. Qualifica, por isso, o projecto como algo assente no **intercâmbio e na descoberta pessoal**.

²⁶ “A palavra ‘intérprete’ (interprète e performer, em francês e inglês respectivamente) é preferida à palavra ‘bailarino’” (Fazenda, 2012, p.28).

“Acredito que também é meio complicado para o coreógrafo, se calhar ele vem de Lisboa com uma outra visão, vinha com uma outra atitude, ele não sabia com que artistas ele ia trabalhar então chegamos cá nesse intercâmbio ele nos fez nós descobrirmos que somos capazes de dar muito mais, de fazer muito mais pela dança” (Nelito, Maio de 2011).

As enunciações dos intérpretes são consonantes com a investigação de McKechnie e Stevens (2009), sobre a importância de, na composição coreográfica contemporânea, cada vez mais bailarinos e coreógrafos trabalharem juntos, explorando, seleccionando e desenvolvendo material de dança. O método utilizado por Lopes Graça teve um impacto positivo nos bailarinos, de tal forma que manifestaram, como vimos, a vontade de a ele recorrer nas suas próprias criações.

Esta observação coloca-nos, todavia, uma questão: até que ponto não corresponde esta adopção a uma incorporação da tradição ‘europeia’ nos processos de uma companhia africana, à importação pela cultura moçambicana de um modelo vindo do exterior. Por outras palavras, a um mecanismo ambíguo, no qual as movimentações interculturais podem resultar numa aculturação, reforçado pelos efeitos da globalização.

Parece no entanto certo, diz-nos Ribeiro (1994), que a dança contemporânea decorre desta surpreendente e constante mutação criativa, que se expande e contrai consoante os múltiplos factores que vão surgindo para intervir e configurá-la de outro modo.

4.5. Dança e Mediação Intercultural

Tal como exposto anteriormente, o processo criativo foi descrito pelos vários entrevistados como uma troca entre intérpretes, coreógrafo e músico. Como qualquer troca, esta implica dar e receber. Foi uma relação de dois sentidos que se construiu ao longo do projecto, alicerçada na confiança e respeito mútuos.

No final da entrevista, a directora artística definiu a peça *Gold* como uma **troca de experiências** e exprimiu as suas **expectativas para o futuro**:

“Estamos a fazer esta obra, o *Gold*, que é uma troca de experiências entre as nossas duas companhias de canto e dança cá, e a CNB em Portugal (...) esperamos que possam gostar e que os projectos não terminem por aqui e que nós também possamos ir fazer as nossas montagens lá para serem vistas e conhecidas” (Mata, 2011, p.99).

O produtor da companhia, Isaías Machado, circunscreve o projecto da criação de *Gold* a uma **parceria entre a CNCD e a CNB**. Para o produtor e directora artística, esta colaboração definiu-se, também, como uma troca institucional. Os intérpretes, como observámos anteriormente (4.4.2.), salientam todavia a vertente da troca de experiências profissionais e humanas.

A construção coreográfica é descrita por um dos intérpretes, como uma **soma ou união de duas linguagens físicas diferentes**: “Levando o material dele e o nosso material, juntando, está a resultar nisto.”

Concluída a peça, Lopes Graça escreve na sinopse de *Gold* o seguinte:

“Silenciosamente fomos subtilmente descartando as intenções teóricas geradas noutras latitudes e abrimos o coração a esta nova experiência vivida nesta grandiosa cidade de Maputo.

Encontrámos pontos de ligação entre as diferentes experiências. No retrato de um tempo que ainda agora existe, confrontámos os múltiplos olhares, harmonizando-os; esses vários olhares do homem e da sua geografia. Trocámos gestos e intenções. Criámos um discurso coreográfico imbuído de um entendimento e confiança que germinou.

Nichiren Daishonin, monge Budista do século XIII, afirma num dos seus escritos: *Uma pessoa não deita fora o ouro, só porque o saco em que este se encontra está sujo.*

As aparentes agruras, dúvidas, contradições e incapacidades, não deixam abafar este tesouro comum que é a vida. *Gold* é uma celebração da vida e da esperança. Porque a vida e a experiência humana são um tesouro. Agora *Gold* é mesmo ouro.²⁷”

Quando Lepecki (2003) associa a este tipo de intercâmbio cultural (na área da dança) à possibilidade deste derivar em mecanismos criativos onde se perpetuam relações de poder (neo)coloniais, importa contrapor o caso específico do *Gold*. Ao longo do processo o coreógrafo abandonou os seus pressupostos iniciais abrindo a peça à experiência e participação de todos os intérpretes que se tornaram, deste modo, em seus co-criadores. Não se deu, portanto, a tentativa de fusão entre dança tradicional africana e dança contemporânea, que Deputter (2001) reputa, pese embora poderem subjazer-lhe intuítos e esforços honestos ou inteligentes, como algo artificial; resultou, sim, em nossa opinião, na invenção de uma linguagem nova, no sentido em que Nor (2009) o formula. A conclusão deste projecto, atentando a todas as opiniões recebidas durante a investigação, e também à adesão calorosa dos públicos aquando das estreias

²⁷Fonte: <http://www.cnb.pt/gca/?id=920>

em Moçambique e em Portugal, parece indiciar a possibilidade de caminhos promissores. Tanto a concepção coreográfica como musical foram reveladoras, pensamos, de uma verdadeira inovação artística.

Acreditamos, assim, que projectos como o de *Gold* constituem um passo importante e significativo para a aproximação entre realidades culturais vinculadas por um passado histórico; e a esse valor acresce, em face das poucas colaborações no âmbito da dança, sobretudo, se considerarmos que as que existiram poucos frutos produziram. E, dos discursos anteriormente analisados, podemos depreender que existe vontade de ambas as partes para dar continuidade a este encontro, a esta troca.

Citando Gil (2008):

“Ora, se o contacto com o diferente é uma inevitabilidade do processo cultural e se o conflito – comunicativo e não comunicativo – tal como o diálogo, constitui um formante essencial deste momento, a interculturalidade erige-se como estratégia fundamental de mediação. Todavia, seria utópico conceber a interculturalidade como um processo inevitavelmente com sucesso, como uma espécie de solução mágica que supera a violência manifesta, sempre que a identidade cultural está em jogo. A interculturalidade e os seus múltiplos avatares jogam no campo da mediação do diferente, mas de forma alguma em campo neutro” (Gil, 2008, p.35).

O verdadeiro sucesso de *Gold* ficará demonstrado se a esta iniciativa corresponder um primeiro passo num diálogo intercultural contínuo ou sem os longos interregnos que se seguiram às experiências anteriores. Esta continuidade, a acontecer, será ainda a prova de que a CNCD está realmente mobilizada a abrir-se a uma dança contemporânea com uma matriz própria, e os coreógrafos portugueses a uma nova plataforma de interlocução. Neste meio caminho, poderá nascer uma nova cultura coreográfica, que se constituirá, também e afinal, num reencontro entre povos empenhados em relacionar-se num novo patamar de espaço-tempo histórico, igualitário e cúmplice, saradas as feridas do passado.

CAPÍTULO 5 – REFLEXÕES FINAIS

Na Companhia Nacional de Canto e Dança assiste-se actualmente a um período de transição complexo. Em 1975, após séculos de colonização e décadas de guerra civil, com a conquista da independência, Moçambique iniciou um processo de afirmação enquanto nação, em busca de uma nova identidade. Nesta busca, a cultura assumiu um papel fundamental. Uma ferramenta do governo para valorizar o património nacional e assim exaltar a identidade de um país que precisava de se autonomizar no contexto africano e mundial. Na brochura comemorativa dos 20 anos da CNCD, podemos conhecer desígnios que estiveram na sua origem: recolher, preservar, valorizar e difundir o património cultural moçambicano nos domínios da dança, música, canto, teatro e actividades associadas, aglutinando danças oriundas dos diversos grupos étnicos que povoam o território, a fim de veicular, transposta para o palco, a representação de uma “moçambicanidade” una. A diversidade étnico-linguística, e a inexperiência em matéria de autonomia nacional, exigiram estratégias psicossociais especificamente desenhadas para fomentar essa unidade nacional. As expressões artísticas deveriam responder a esta missão, e colocar-se ao serviço de um projecto sociocultural de índole socialista.

Com o declínio do modelo socialista, a abertura ao mundo ocidental e à economia de mercado, e chegados os tempos de globalização, a trajetória do país rever-se-ia no próprio itinerário da CNCD, o que se espelha nos múltiplos referentes identitários que subjazem hoje ao projecto e à estética da Companhia; aspectos que se manifestam, igualmente, de forma mais ou menos explícita, nas diversas direcções expressas – por vezes contraditórias na aparência – nas enunciações dos vários intervenientes.

Tal como todos os processos identitários também o da CNCD se revelou complexo, por vezes ambíguo ou paradoxal, mas também é nesta complexidade que se desenha uma mão cheia de potencialidade. O processo da criação de *Gold* fez emergir, na nossa opinião, esta teia de questões e, com elas, potencialidades em estado latente na Companhia.

Uma questão fundamental que a criação de *Gold* despoletou foi a das relações de contraponto, tensão e complementaridade entre tradição e contemporaneidade. Por um

lado, existe um claro objectivo político que vincula a CNCD à necessidade de preservar a tradição, a chamada “moçambicanidade”, sublinhando os valores culturais nacionais através da dança. O desejo de restaurar um passado pré-colonial, a ideia de uma “origem” cultural “genuína”, a fim de estimular a regeneração de um país dividido pela guerra, aculturado pelo colonialismo e fragmentado pela diversidade territorial e cultural. Para esse efeito, e de algum modo, a estratégia política e cultural recorreu a uma “invenção das tradições” (Hobsbawm, 2000).

Isto foi conseguido através do resgate de formas de dança tradicional, trazidas de zonas rurais. Este modelo foi bem-sucedido durante o período em que tal missão respondeu a uma necessidade conjuntural mas, em face das transformações entretanto ocorridas, foi-se esvaziando. Na entrevista realizada a Rui Lopes Graça, este refere que o interesse neste tipo de espectáculos foi diminuindo, reflectindo-se progressivamente numa menor adesão do público.

Por outro lado, esta tradição que a CNCD se propunha resgatar e preservar baseia-se numa ideia reconstruída, ou mesmo idealizada, acerca de uma cultura nacional. Estas danças foram sendo recolhidas através do país pela companhia, sem um critério claro, nem tão pouco, ao que sabemos, um método etnográfico fundamentado. A consequência da sua transposição para o espaço cénico também não é linear; essa transposição já equivale, por si, a uma profunda modificação da função social destas danças: descontextualizá-las, alterar-lhes os propósitos, é colocá-las num espaço de representação, enquanto acto reflectido, e não espontâneo, distanciando intérprete e observador (Fazenda, 2007). O processo de teatralização modificou definitivamente a sua função social e raiz tradicional, abandonadas que ficaram as formas tradicionais de apresentação. Esta tradição que a CNCD veicula pode ser perspectivada como uma tradição reinventada.

Os intérpretes da CNCD conotaram a dança tradicional com a música tradicional, onde o movimento e o som funcionam em sincronia, ou seja, uma dança onde o corpo replica a música. Lignière (2009) reitera a existência deste tipo conexão entre a dança e a música tradicionais africanas, assim como a presença de determinados padrões de movimentos e posturas. Já para Lassibille (2004) estas características não podem definir toda a dança africana.

Outras investigações (Deputter, 2001; Nii-Yartey, 2009; Roubaud, 2008) registam a predominância de relações intrínsecas entre a dança tradicional africana e as práticas do quotidiano, ou seja, a sua função comunitária. O que, em nossa opinião, neste campo suscita questionamento, é o facto de a CNCD reclamar preservar uma matriz tradicional quando, na realidade, recorta as danças dos seus contextos e propósitos, e as reelabora e formaliza, a fim de as teatralizar. O repertório da CNCD corresponde, nesse sentido, a um repertório reinventado e provavelmente influenciado pelos modelos das companhias de folclore de Leste, que apresentam uma matriz semelhante.

Como vimos, todos os entrevistados da CNCD, revêem na companhia o cumprimento da missão de preservação do património. Podemos interrogar-nos, todavia, se é de “cultura moçambicana” que se trata, embora não seja menos verdadeiro que a assimilação de modelos externos (de que a teatralização das danças é disso exemplo), também pode ser perspectivado como parte do processo evolutivo de Moçambique. Sobretudo, quando a História, a geografia ou a língua, num contexto global, deixaram de se constituir como únicos ou principais modelos identitários. A quem pertencem de facto, hoje em dia, as múltiplas heranças culturais?

A dança tradicional mantém-se como a principal referência da CNCD, e todos os intérpretes entrevistados manifestam um elevado entusiasmo por este tipo de dança. Associam-na a ser ‘africano’, a um sentido de pertença (a dança tradicional é feita por africanos e é ‘deles’). Tendem, também, a interligar o seu próprio quotidiano actual, aos costumes tradicionais, e nesse sentido, a uma ideia da História e cultura moçambicanas.

Esta questão ganha acuidade, assim, num momento em que a companhia (e o país) se confronta com a inevitável abertura à globalização e à linguagem da dança contemporânea, e com os contrastes face aos novos quotidianos. Acresce que, no momento em que este estudo de campo foi realizado, ocorria uma mudança da direcção da CNCD, acentuando expectativas sobre possíveis novos caminhos e objectivos para onde encaminhar o futuro da Companhia.

Embora Cândida Mata refira a dificuldade em compreender a dança contemporânea e realce a missão primordial da CNCD – preservar e divulgar a cultura moçambicana – ao mesmo tempo, declara que a companhia tem ‘abertura para trabalhar com diferentes coreógrafos’. Ela centra esta noção de abertura na capacidade que os

intérpretes da CNCD teriam para executar diferentes tipos de dança; sublinha colocá-los em igualdade perante uma “dança feita no estrangeiro”, e a sua competência para trabalhar com diferentes coreógrafos: eles saberiam lidar com outros estilos de dança, nomeadamente, a dança contemporânea. No entanto ainda não se observam nitidamente na CNCD intenções de desenvolver uma contemporaneidade que parta ou se enraíze verdadeiramente no projecto da companhia, e que reflecta as novas realidades da sociedade e cultura moçambicanas.

De facto, se na CNCD se espelham em parte as transformações sociais, políticas, económicas e culturais de Moçambique, é curioso notar que persiste um sistema de crenças enraizado onde a relação com o “tradicional” parece ser questionável. A influência dos modelos ocidentais da dança tradicional está presente, de forma subtil, desde a génese da CNCD: o sistema de selecção dos intérpretes; o horário com tabela de ensaios e adopção de aulas de “técnica de dança”; a formação técnica fora do país; a convicção de que um bailarino não deve continuar a dançar a partir dos 30 anos; e a concepção dos espectáculos de dança tradicional em que as danças são adaptadas para o palco, bem como a indumentária e os temas. Todos estes aspectos denotam uma incorporação de modelos ocidentais, aparentemente contraditória com o discurso manifesto da CNCD sobre a defesa da tradição e da moçambicanidade.

A maioria dos intérpretes entrevistados, apesar de frisar o dever de preservar a cultura através da dança tradicional, menciona a vontade de desenvolver projectos pessoais na área da dança contemporânea. Alguns realizam-nos paralelamente, e assumem-no, também, como algo que lhes pertence. Por conseguinte, apesar do gosto pelo “tradicional”, o desejo de explorar outras linguagens parece corresponder a uma necessidade de criação mais individual, que não vêm satisfeita na CNCD.

Um dos intérpretes entrevistados participou num projecto com um coreógrafo moçambicano (*Orobroy Stop!* De Horácio Macuacua) que ganhou um festival de dança contemporânea no Mali. Houve também outros intérpretes que revelaram, nas entrevistas, criar paralelamente ao seu trabalho na CNCD as suas peças na área da dança contemporânea. Ou seja, existe desejo e potencial para poder florescer a criação artística contemporânea com origem na própria CNCD, mas parece remanescer alguma hesitação ou resistência a esta possibilidade.

Quando se referem à sua experiência da criação de *Gold*, os intérpretes confrontam, espontaneamente, as diferenças vivenciadas entre a dança tradicional e a dança contemporânea. Sublinham que, contrariamente à dança tradicional, a dança contemporânea não é tão rígida em termos do movimento; que permite ao corpo libertar-se da sujeição à melodia ou ao ritmo da música; conotam-na à liberdade para explorar o corpo.

Os intérpretes relacionam a dança contemporânea com o quotidiano – mas um quotidiano que remete, porém, para uma realidade diferente da da dança tradicional. Um quotidiano que, sendo também “seu”, dissocia da “tradição”. É um quotidiano presentificado, que emana das suas vidas actuais.

A directora artística afirmou que a dança contemporânea feita pelos ‘europeus’ não é apreciada pelos ‘africanos’, pela dificuldade que sentem em encontrar afinidades com esta estética ou modo de expressão.

Lopes Graça subscreve esta opinião quando refere que uma dança de cariz mais conceptual não se adequa à realidade ou ao gosto da maior parte da sociedade moçambicana. Esta percepção de Lopes Graça condicionou, como ficou explícito anteriormente, o abandono da ideia inicial que trazia de Portugal, quando tomou consciência das desconexões entre os intérpretes com as sonoridades de Bach. Seria este embate que rasgaria a abertura de um espaço de diálogo com o “Outro”. Este momento revelar-se-ia determinante para a persecução do projecto, e no estabelecimento de uma verdadeira co-criação. Esta flexibilidade e capacidade de escuta mútua, de diálogo, configuram uma estratégia essencial a qualquer actividade que se pretenda assumir como “intercultural”, foi fundamental para que se tivesse criado – ou co-criado – um novo itinerário e uma nova linguagem coreográfica com os intérpretes moçambicanos. Para isso terão contribuído, certamente, as características pessoais do coreógrafo, mas também, muito possivelmente, o seu conhecimento e vínculo afectivo com Moçambique. Recordamos aqui a formulação de Santos (2001) sobre as especificidades do colonialismo português, no relativo às afinidades que se prolongariam no contexto da poscolonialidade, facilitando inter-relações com os povos africanos. Este (re)encontro entre culturas, com uma História e língua partilhadas, terá ajudado a sustentar a exploração de um território, algo inexplicavelmente, pouco trilhado.

Mais do que tentar circunscrever a estética de *Gold* e classificá-la no âmbito de uma dança contemporânea africana, esta criação constituiu também um meio muito particular de dinamizar o relacionamento entre os dois países, tanto mais pelo facto de derivar de um protocolo institucional, protagonizado por um coreógrafo português cuja própria história se cruza com a de Moçambique.

Tal como expusemos anteriormente, esta investigação visou descortinar questões que se manifestam subtilmente através de relações interculturais, decorrentes das vicissitudes do itinerário de uma criação coreográfica – a construção de *Gold* foi o ponto de partida para esta reflexão. As questões levantadas, directa ou indirectamente ligadas ao processo artístico, reflectem outras dimensões que são expressão das realidades do Moçambique de hoje.

A globalização é um processo indestrinçável dos quotidianos actuais. Ao passear pelas ruas de Maputo sentimos ainda vestígios do que foi Lourenço Marques, mas se viajamos pela marginal em direcção à Costa do Sol, encontramos os modernos bares que poderiam ser os da agitação nocturna das Docas de Santos em Lisboa. No mundo contemporâneo, cada vez se encontra menos aquilo que é particular ou “local”.

A abertura à economia de mercado e ao mundo ocidental trouxe, entre outras coisas, o acesso fácil à internet, o que nos disponibiliza toda a informação que pretendemos e apaga distâncias. Na CNCD não se vive, também, imune a esta avalanche da cultura global e às suas hegemonias. Segundo Hall (2006) a globalização não parece estar a produzir nem o triunfo do "global" nem a persistência, na forma nacionalista, do "local". Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem os seus protagonistas ou os seus oponentes. Embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar por ser parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente.

Intercâmbios como o de *Gold* resultam também deste movimento global de aproximação. Interferem, de algum modo, com certas convicções inúmeras vezes repetidas de que a CNCD ‘deve preservar tradições’, crença que não observámos ser alvo de perspectivas críticas claras, embora registássemos nos discursos, alguns sinais nessa direcção, nomeadamente, nos enunciados de alguns intérpretes e no discurso da

directora actual da companhia que, ainda que de modo algo ambíguo, mostrou aperceber-se de uma necessidade de mudança ligada à ideia de abertura.

Se por um lado existe o desejo, por parte da direcção da companhia, de manter a situação actual, por outro, existe a vontade, reiterada por Cândida Mata, de evoluir e também de dar continuidade a outro tipo de projectos.

Mas que mudança é esta? Em que direcção? Baseada em modelos ocidentais ou mantendo uma “moçambicanidade”? Para Lopes Graça é essencial a renovação do vocabulário artístico da CNCD, por forma a esta poder penetrar e subsistir no mercado internacional. Já João Lucas questiona o lugar que a companhia ocupa no mundo contemporâneo. A visão dos criadores fundamenta-se na urgência que existe em actualizar o repertório artístico, pois consideram o modelo actual ultrapassado. No entanto questionamos se esta perspectiva não poderá ser mais um reflexo da visão hegemónica Norte-Sul ou revelar alguma incompreensão relativamente a processos culturais e artísticos próprios e intrínsecos à CNCD.

Todos os entrevistados da CNCD concordaram que a experiência de trabalho em *Gold* foi positiva. Os intérpretes destacam a esse propósito terem, através da atitude do coreógrafo e do seu método de exploração de movimento, vivenciado algo novo: o facto de o coreógrafo se ter adaptado e escutado os intérpretes, não impondo um estilo; o recurso à partilha das experiências pessoais e de infância ter propiciado o envolvimento e a identificação com a peça, que, por isso, sentiram como sua.

O método escolhido pelo coreógrafo, habitual na dança contemporânea ocidental – criar uma coreografia baseada em experiências pessoais –, foi visto como um elemento inovador e surpreendente por todos, abrindo espaço para que nela projectassem aspectos da sua intimidade, história individual e quotidiano actual. Podemos assim concluir que um dos factores de sucesso de *Gold* foi sem dúvida um pressuposto de abertura interpessoal e intercultural onde, na linha de pensamento de (Gil, 2008), se podem fundar relações de diálogo, e se enfrenta a sua natureza complexa, por vezes conflituosa, feita de fluxos e refluxos. Assim se abriram oportunidades para a emergência, como diz Nor (2009), de uma nova cultura que não resulta da imposição de uma sobre outra.

No caso de *Gold* esta possibilidade radicou, como assinalámos, no método de trabalho utilizado pelo coreógrafo. As estratégias da dança contemporânea, ao envolverem os intérpretes no processo da criação, transformaram-nos de meros executantes em protagonistas, ou seja, em co-criadores. Deste modo os moçambicanos puderam sentir como sua a contemporaneidade desta peça. Ou seja, identificaram nela significações mais íntimas ou individualizadas, um sentimento de pertença em relação à peça que lhes terá permitido, a um tempo, sentirem-se conectados às suas formas tradicionais e familiarizar-se com as formas de expressão da dança ocidental.

Assinale-se que este método de criação contemporânea ocidental, descrito como ‘novidade’ pelos intérpretes, despoletou a sensação de nela projectarem a sua individualidade. Através das partilhas pessoais e artísticas, os intérpretes encontraram um terreno fértil comum com o qual se identificavam. A dança contemporânea tornou-se, então, associável às suas identidades individuais. Poderemos, contudo, interrogar-nos até que ponto não assistimos, a mais uma importação de um modelo externo e se a incorporação destes modelos hegemónicos poderá, tal como receava David Abílio Mondlane (cit. Deputter, 2000), interferir com a construção de trajectórias próprias. Anote-se, a este respeito, a afirmação de um dos intérpretes sobre a ideia de adoptar este método nas suas próprias criações futuras.

Considerando os anteriores projectos de cooperação referidos ao longo do texto, que não tiveram continuidade no tempo, só se poderá falar cabalmente no sucesso desta experiência caso dela resultem futuras colaborações ou outros desenvolvimentos locais. Se, apesar das ambivalências que tendem a persistir entre (ex)colonizador e (ex)colonizado (Santos, 2001), as cumplicidades históricas e afectivas que também existem se puderem desenvolver, a liberdade trazida pela criação contemporânea (com resultados por vezes herméticos, porque autocentrados) e a vitalidade energética e intrínseca conexão ao colectivo da dança africana, poderão, porventura, enriquecer-se mutuamente despoletando novas linguagens, abrindo espaço a uma cultura expressiva lusófona, acessível, também, a outras trocas, inspirações ou influências.

Ficam por abordar, uma vez que não as considerámos nas perguntas de investigação deste estudo, outras dimensões com interesse para esta e futuras investigações. Nomeadamente, a recepção da peça na sociedade e no público,

moçambicanos, e também em Lisboa, onde foi apresentada. A título de exemplo reproduzimos as palavras do jornalista António Cabrita, presente na estreia em Maputo:

“Refira-se ainda que, ao contrário do que tem sido hábito nestas cooperações, e falo em qualquer área, não se sentiu o menor ruído ou atrito entre os intervenientes, passando-se tudo num murmúrio secreto, como algo que se ouve para lá da folhagem mas nunca se revela até ao esplendor do seu aparecimento súbito. E, na estreia, o espectáculo obteve uma adesão espontânea do público presente, tendo muitos no final, tanto bailarinos como espectadores assíduos da Companhia Nacional de Canto e Dança, opinado ser este um marco na história da Companhia. Foi absolutamente um sucesso. (...)” (Cabrita, 2011, p.23).

Acrescentamos a esta reflexão um acontecimento decorrido durante apresentação de *Gold* na estreia em Portugal, no Teatro Camões. Sem que tal pudesse ter sido previsto os intérpretes recusaram-se a fazer o ensaio geral, em tom de protesto para com a direcção, ameaçando não comparecer ao espectáculo caso a mesma não satisfizesse um conjunto de reivindicações. Finalmente o espectáculo acabou por acontecer. Este comportamento dos intérpretes demonstra a insatisfação latente que silenciosamente mina o funcionamento da CNCD. O incidente denota, por um lado, uma forma de proceder enraizada, enquanto opção de protesto, mas que tende a ser interpretada como ‘falta de profissionalismo’ pelo olhar ocidental; e, por outro, dá-nos conta das dificuldades financeiras e de gestão que a CNCD (uma companhia do Estado) enfrenta, reflectindo, mais uma vez, a conjuntura moçambicana e a natureza da relação do poder actual com a cultura.

De referir que Rui Lopes Graça e João Lucas, prosseguindo a sua trajectória de exploração de novas culturas expressivas em espaço lusófono criaram, em Outubro de 2012, após uma residência em Angola, a peça *Paisagens Propícias* com a Companhia de Dança Contemporânea de Angola, sediada em Luanda, que estreou em Janeiro de 2013, em Lisboa, no Teatro Camões. Deixamos aqui a proposta de realizar um estudo baseado em *Paisagens Propícias*. Este poderia constituir um complemento ou território comparativo para a presente investigação. Certamente identificaríamos similitudes e outras tantas diferenças, contudo, seria interessante aprofundar um debate em torno de ambos os processos de criação.

Outro aspecto que não incluímos nesta dissertação foi a questão do género. Esta seria uma temática da maior relevância, devido à situação da mulher na sociedade moçambicana. Este seria, ainda, um assunto onde os processos da “contemporaneidade”

e da “tradição”, reportados aos contextos rurais e às novas realidades urbanas, teriam a maior relevância. Perceber como estas dimensões se repercutem nas dinâmicas de género dentro da CNCD poderá constituir uma sugestão para futuras investigações.

Tendo em consideração os vários depoimentos que obtivemos, *Gold* foi, sem dúvida uma ‘lufada de ar fresco’ para a CNCD, cujo resultado ficou patente no sucesso da peça em Maputo e em Lisboa.

Terminado este itinerário, encontramos sentido nas palavras de Ribeiro (2008), quando afirma só haver “um futuro pacífico para a humanidade se a interculturalidade for viável. Com isto quer dizer-se que a interculturalidade, mais do que uma estratégia de encontro ou de comunicação cultural, deve ter subjacente um projecto político de transformação social transnacional.” (Ribeiro, 2008, p.4).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2009). *O Que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios*. Chapecó: Editora Argos.
- Alden, C. (1995). The UN and the resolution of the conflict in Mozambique. *The Journal of Modern African Studies*, 33(1), 103-128.
- Azevedo, V. (2010). *Moçambique em Cena: Nação, Género e Modernidade no Teatro (Maputo 1992-2010)*. Universidade de Lisboa Instituto de Ciências Sociais, Lisboa.
- Baixo cifrado. Retrieved 09-09-2012, from Wikipedia: http://pt.wikipedia.org/wiki/Baixo_cifrado
- Berry, S. (2002). Debating the Land Question in Africa. *Comparative Studies in Society and History*, 44(4), 638-668.
- Cabrita, A. (2011). Blues, sob Bronze. *Expresso* (20 de Junho), p.23.
- Canda, P. (2012). The Incomati (dis)cord. Retrieved 3-10-2012: <http://www.alkantarafestival.pt/espectaculo.php?id=1>
- Corbin, J., Strauss, A. (2008). *Basics of Qualitative Research*, 3e. UK: Sage.
- Correia J., F. J. M., Lage L. Maputo (Lourenço Marques): Enquadramento Histórico e Urbanismo. Retrieved 05-10-2012: <http://www.hpip.org/Default/pt/Conteudos/Navegacao/NavegacaoGeograficaToponimica/Localidade?a=330>
- Costa, A. (2012). Arte e Artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades (parte 1) Retrieved 28-10-2012: <http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-1>
- Costa, A. (2012). Arte e Artistas em Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades (parte 2). Retrieved 28-10-2012: <http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-2>
- Deleuze, G., Guattari, F. (2007). *O Que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34 Lda.

- Deputter, M. (Ed.). (2001). *Práticas de Interculturalismo*. Lisboa: Danças na Cidade.
- Elias, N. (1989). *O Processo Civilizacional*. 1ºvol, Lisboa: D. Quixote.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. Edições Colibri: Instituto Politécnico de Lisboa.
- Fry, P. (2003). Culturas da Diferença: Sequelas das Políticas Coloniais Portuguesas e Britânicas na África Austral. *Afro-Ásia*, 29-30, 271-316.
- Gabriel, P. (2001). Conversas. In M. Deputter (Ed.), *Práticas de Interculturalismo* (pp. 50-54). Lisboa: Danças na Cidade.
- Gil, I. C. (2008). As Interculturalidades da Multiculturalidade. In Lages, M. F., Matos, A. T. (Ed.). *Percursos de Interculturalidade, Desafios à Identidade* (pp. 29-48). IV vol. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- Ginot, I. (2007). Identity, the contemporary, and the dancers. In S. N. Franco, M. (Ed.), *Dance Discourses, Keywords in dance research* (pp. 251-265). Oxon: Routledge.
- Graça, R. L. (2011). Gold. Retrieved 27-10-2012: <http://www.cnb.pt/gca/?id=920>
- Grau, A. (2007). Dance, identity, and identification processes in the postcolonial world. In S. Franco, Nordera, M. (Ed.), *Dance Discourses, keywords in dance research* (pp. 189-207). Oxon: Routledge.
- Hall, M. (1990). The Mozambican National Resistance Movement (RENAMO): a study in the destruction of an African country. *Africa*, 60(1), 39-68.
- Hall, S. (2006). *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Hanlon, J., Waterhouse, R. (1994). On the Angola Road? *Mozambique Peace Process Bulletin*(12), 1-10.
- Hanlon, J. (2010). Mozambique: "The war ended 17 years ago, but we are still poor". *Conflict, Security & Development*, 10(1), 77-102.
- Hanna, J. L. (1987). *To Dance is Human, A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hobsbawm, E. (2000). Introduction: Inventing Traditions. In R. T. Hobsbawm E. (Ed.), *The Invention of Tradition* (pp. 1-14). UK: Cambridge University Press.

- Ikeda, D. (2004). *The New Human Revolution*. Vol.10. California: World Tribune.
- Lassibille, M. (2004). «La danse africaine», une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger. Retrieved 8 de Outubro, de 2012: <http://etudesafricaines.revues.org/4776>
- Lepecki, A. (2003). O Corpo Colonizado. *Gesto, Revista do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro*, nº2, 7-11.
- Lepecki, A. (2004). Concept and Presence, the Contemporary European Dance Scene. In A. Carter (Ed.), *Rethinking Dance History: a reader* (pp. 170-181). London: Routledge.
- Lignière, I. D. (2009). An intercultural encounter: the *Dance Fusion Project*. In J. Butterworth, Wildschut, L. (Ed.), *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (pp. 269-280). Oxon: Routledge.
- Louppe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Madorna, R. (2009). 30 Anos da CNCD Celebrando um Percurso Singular. Retrieved 17-03-2012: <http://ruimadorna.multiply.com/journal/item/51/ENTREVISTA-30-ANOS-DA-CNCD-Celebrando-um-percurso-singular>
- McKechie, S., Stevens, C., J. (2009). Visible thought: Choreographic cognition in creating, performing, and watching contemporary dance. In J. Butterworth, Wildschut, L. (Ed.), *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (pp. 38-51). Oxon: Routledge.
- Mira, F. D. (1999). Alguns Aspectos das Artes e das Elites em Moçambique. *Camões Pontes Lusófonas II: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 6, 11-20.
- Moles, A. (1995). *As Ciências do Impreciso*. Porto: Edições Afrontamento.
- Nii-Yartey, F. (2009). Principles of African choreography, some perspectives from Ghana. In J. Butterworth, Wildschut, L. (Ed.), *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (pp. 254-268). Oxon: Routledge.
- Nor, M. A. M. (2009). The confluence of multicultural and intercultural discourses in Malaysian contemporary dance. In J. Butterworth, Wildschut, L. (Ed.), *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (pp. 298-310). Oxon: Routledge.

- Oliveira, A. R. d. (2007). A Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique: políticas públicas e construção da nacionalidade pelas artes do espectáculo. Retrieved 18-08-2012:
<http://www.bv.fapesp.br/pt/bolsas/100542/companhia-nacional-canto-danca-mocambique/>
- Pakes, A. (2009). Knowing through dance-making: choreography, practical knowledge and practice as research. In J. Butterworth, Wildschut, L. (Ed.), *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (pp. 10-22). Oxon: Routledge.
- Ranger, T. (2000). The Invention of Tradition in Colonial Africa. In R. T. Hobsbawm E. (Ed.), *The Invention of Tradition* (pp. 211-262). UK: Cambridge University Press.
- RFI (2010). O Cinema Moçambicano persiste diante das dificuldades. Retrieved 12-10-2012, from RFI: <http://www.portugues.rfi.fr/geral/20100511-cinema-mocambicano-persiste-diante-das-dificuldades>
- Ribeiro, A. P. (1994). *Dança temporariamente contemporânea* (1ª Edição ed.). Lisboa: Vega.
- Ribeiro, A. P. (2001). Contemporaneidade e multiculturalismo. In M. Deputter (Ed.), *Práticas de Interculturalismo* (pp. 136-145). Lisboa: Danças na Cidade.
- Ribeiro, A. P. (2008). *Programa Distância e Proximidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ribeiro, A. P. (2012). O Revés do pós-colonialismo. Retrieved 28-11-2012, from Público: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/o-reves-do-poscolonialismo-1573489>
- Rosenthal, A. (2001). O político torna-se pessoal. In M. Deputter (Ed.), *Práticas de Interculturalismo* (pp. 38-49). Lisboa: Danças na Cidade.
- Roubaud, L. (2008). Descolonização do Corpo e do Imaginário. A Reinvenção da Dança na África Lusófona Contemporânea. *Etno-folk - Revista Galega de Etnomusiculoxía*, nº 12, 117-136.
- Roubaud, L. (2011). O Novo Ouro Negro. *Ipsilon*(24 Junho), 20-21.

- Roubaud, L. (2012) Crioulo em Branco. In Brugioni, Elena; Silva et al (Eds), *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-colonialidade*. Braga: Editora Húmus/CEHUM, 163-218
- Said, E. W. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books Ltd.
- Santos, B. S. (2001). Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In M. I. Ramalho, Ribeiro, A. S. (Ed.), *Entre o Ser e o Estar. Raízes, percursos e discursos da identidade* (pp. 23-85). Porto: Afrontamento.
- Smith, A. D. (1996). Culture, Community and Territory: the Politics of Ethnicity and Nationalism *International Affairs* (Vol. 72, pp. 445-458): Blackwell Publishing.
- Sörgel, S. (2007). *Dancing Postcolonialism: The National Dance Theatre Company of Jamaica*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? In C. Nelson, Grossberg, L. (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-316). Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois.
- Stock, C. (2009). Beyond the intercultural to the Accented Body: an Australian perspective. In J. Butterworth, Wildschut, L. (Ed.), *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (pp. 281-297). Oxon: Routledge.
- UC Davis (2002). Retrieved 04-06-2012: http://www.mondaviarts.org/education/education_pdfs/mozambique.pdf
- West, H. G. (2008). "Governem-se vocês mesmos!" Democracia e Carnificina no Norte de Moçambique. *Análise Social, XLIII* (2º), 347-368.

ANEXOS

Anexo I – Documento do Ministério da Cultura de Portugal, colaboração institucional com a República de Moçambique, 2010



1 Contributos Ministério da Cultura Colaboração institucional com a República de Moçambique

- ✓ **ICA**
- ✓ *DOCTV CPLP*

Realização do 1º Concurso do DOCTV CPLP, projecto a realizar simultaneamente em Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Macau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

- ✓ Ao abrigo do protocolo estabelecido, em 2004, entre o então ICAM e o Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema – INAC da República de Moçambique, o ICA, em 2006 e 2007, apoiou a elaboração de um pacote legislativo nas áreas cinematográfica, audiovisual e multimédia, a saber: “Lei do Cinema”, “Regulamento das Actividades de Produção, Distribuição e Exibição de Obras Audiovisuais e Cinematográficas” e “Regulamento do Fundo de Apoio ao Cinema, Audiovisual e Multimédia”.

- ✓ **DGLB**

- ✓ *Rede Bibliográfica da Lusofonia*

a) Feira do Livro Português em Nampula e na Beira

Iniciado em 2005 com a I Feira do Livro Português de Nampula, este projecto foi solicitado pelo Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa e previa a realização regular de feiras anuais financiadas pelo então IPLB, alternadamente em Nampula e na Beira. Em Maio de 2006, foi inaugurada a I Feira do Livro Português da Beira.

b) Arquivo Histórico de Moçambique

Resultante de uma parceria, que incluiu pela parte portuguesa, o IPAD, a DGLB (na altura o IPLB), o IPPAR e o IAN-TT, desenvolveu-se a partir de Fevereiro de 2005 o *Projecto de Revitalização do Arquivo Histórico de Moçambique (AHM)*. Incluiu obras de remodelação de três edifícios: 1) Sede do AHM; 2) Depósito localizado no *campus* da Universidade Eduardo Mondlane; 3) Aquisição de mobiliário e equipamento.

c) Biblioteca Pública da Manhiça

Em parceria com a Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia (promotora deste projecto enquadrado por um protocolo de geminação com a Vila da Manhiça) e com o IPAD acaba de ser concluída a construção da Biblioteca Pública nesta vila.

O IPLB foi parceiro co-financiador e deu apoio técnico na elaboração do projecto de arquitectura.

Em Dezembro de 2009, a Biblioteca foi entregue ao Município da Manhiça (responsável pela sua manutenção e segurança). Seguir-se-á, posteriormente, a fase de equipamento e dotação de fundos.

✓ *Cooperação Municipal com Moçambique na área das Bibliotecas*

O projecto “Ilha a Ler” – instalação da Biblioteca Municipal da Cidade da Ilha de Moçambique - surgiu por solicitação do Conselho Municipal da Ilha de Moçambique à ONG MDG – Moçambique Desenvolvimento Global. Neste contexto, utilizando a ONG como plataforma de comunicação em Portugal, a Câmara Municipal de Alcobaça e o Município da Ilha de Moçambique assinaram um Acordo de Geminação, em 20 de Agosto de 2009, tomando por base os vínculos histórico-culturais e de amizades que unem os povos de Portugal e de Moçambique, bem como a curiosidade histórico-cultural do facto de o Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e a Ilha de Moçambique terem em comum o estatuto de Património Mundial atribuído pela UNESCO em 1989 e 1991 respectivamente; e, finalmente, o interesse de ambos os Municípios em desenvolver laços de cooperação em prol das respectivas populações. Neste contexto, no ponto 1 do Artigo 2º do Acordo de Geminação, é referido especificamente o desenvolvimento de projectos no âmbito da Cultura, Educação, Lusofonia e Património Cultural; enquanto no ponto 2, salienta a cooperação e o intercâmbio de informações e experiências sobre os temas/projectos de interesse para ambas as partes. Assim, tendo por base esta geminação, encontra-se em curso o projecto da Biblioteca Municipal da Cidade da Ilha de Moçambique, que será instalada no “Prédio Girassol”, um edifício histórico situado no centro da cidade, e que foi recentemente restaurado pela Cooperação Dinamarquesa em Moçambique (DANIDA) e no qual o Conselho Municipal da Ilha de Moçambique já reservou 3 salas, com cerca de 50m2 cada, para o efeito. Salienta-se que este projecto é financiado pela Autarquia, tendo a DGLB apoiado o projecto através da oferta de livros. Encontra-se prevista a inauguração desta Biblioteca para breve, em data a confirmar.

✓ **IGESPAR**

2005

- Formação do Pessoal do Município da Ilha de Moçambique (inscrita da Lista do património Mundial da UNESCO em 1991) na Gestão e Conservação de um Sítio

do Património Mundial, organizado e financiado pela UNESCO, em 19-25 Junho de 2005, com formadores do IPPAR.

2008

- Desdobrável sobre a *Ilha de Moçambique*, entregue a Moçambique, realizado pelo IGESPAR e financiado pelo IPAD, em versões portuguesa e inglesa .

- *Master Plan* da Ilha de Moçambique, participação dos técnicos do Instituto na equipa que elaborou o documento, solicitado e financiado pelo Banco Africano para o Desenvolvimento por indicação de Portugal, e com recurso à contribuição deste para o BAD. Entregue em Fevereiro de 2009.

2009

- Assinatura de protocolo de colaboração entre IPAD, IGESPAR e Gabinete de Conservação da Ilha de Moçambique (GACIM), em Julho de 2009, cabendo ao IGESPAR:

- a) Prestar assessoria técnica especializada ao IPAD;

- b) Reportar ao IPAD o desenvolvimento do projecto de apoio directo do IPAD ao GACIM mediante um relatório anual de execução técnica desse projecto;

- c) Organizar uma acção de formação para técnicos moçambicanos.

- Realização de uma acção de formação de um mês para técnicos moçambicanos em Portugal, em Junho/Julho de 2009, organizada e coordenada pelo IGESPAR, por proposta e com financiamento do IPAD e subsídio da FCG, e com participação de formadores das seguintes entidades: IMC, ICNB, IHRU, CM Évora, CM Guimarães, Turismo de Portugal e Associação de Turismo de Lisboa - ATL.

- Participação, como formador, de um técnico do Instituto, com financiamento IPAD/IGESPAR, no Curso sobre Património Mundial, promovido pelo Ministério da Educação e Cultura de Moçambique e pelo African World Heritage Fund (AWHF), na cidade de Pemba e Ilha do IBO, dirigido a técnicos dos cinco países da CPLP.

✓ O então Ministro da Educação e Cultura de Moçambique informou, no fim dos trabalhos deste curso, estar Moçambique interessado na criação de um *Centro de Formação sobre Gestão do Património dos PALOP*, provavelmente a sediar nesse país, e na criação da *Rede dos Profissionais do Património dos PALOP*, a criar em breve com o apoio do AWHF, matérias que foram discutidas na sessão de trabalho por ele presidida.

2010

- Encontra-se em estudo a eventual realização de acção de formação, à semelhança da realizada com sucesso, em 2009, com financiamento do IPAD,

dirigida a técnicos dos cinco países da CPLP, que incluirá técnicos de Moçambique.

✓ **Instituto dos Museus e Conservação**

✓ O Instituto dos Museus e da Conservação colabora, desde 2007, com o Departamento de Museus da Direcção Nacional de Cultura da República de Moçambique - e em estreita colaboração com os responsáveis pelos museus moçambicanos. Essa colaboração desenvolve-se nas seguintes áreas:

- a) Requalificação dos Museus nacionais de Moçambique e edifícios em que se instalam, através de projectos de arquitectura e museografia das suas exposições permanentes, temporárias e áreas comuns, da requalificação dos vários espaços museológicos e da valorização das colecções dos museus afectos ao Ministério da Educação e Cultura da República de Moçambique, e ainda outros museus da rede nacional ou em criação;
- b) Digitalização das peças desenhadas (plantas, cortes e alçados), existentes em arquivos, de todos os museus da Rede Nacional, de forma a criar uma base de dados informatizada;
- c) Desenho de sinalética a ser aplicada nos museus da rede nacional;
- d) Concepção de estruturas e painéis expositivos modulares versáteis, adaptáveis aos vários museus;
- e) Apoio técnico aos diversos museus nacionais e assessoria no que respeita a sistematização de princípios normativos de intervenção em Museus e edifícios patrimoniais em que estejam instalados;
- f) Emissão de pareceres sobre intervenções nos edifícios onde estão instalados museus.

✓ Actualmente encontra-se em finalização o projecto de museografia do Museu da Revolução e o projecto de cafeteria do Museu Nacional de Arte, ambos em Maputo.

✓ **DG Arquivos**

✓ As operações de Cooperação com a República de Moçambique têm sido articuladas e financiadas pelo IPAD. A DGAquivos tem acompanhado o processo de recuperação e qualificação das instalações do Arquivo Nacional de Moçambique.

✓ A DGAARQ tem desenvolvido um programa específico, dentro do conceito desenvolvido pela UNESCO de *Partilha do Património Arquivístico Comum*, o qual

consiste na transferência de suporte de documentos de relevante interesse histórico que interesse aos vários países da CPLP. Estas matérias são abordadas no *Fórum dos Arquivos Lusófonos*, de que Portugal foi um dos impulsionadores e que recentemente realizou em Lisboa a 23 de Novembro de 2009 a sua V Reunião Plenária.

✓ No âmbito do referido projecto, o Arquivo Nacional da Torre do Tombo entregou ao Arquivo Nacional de Moçambique um conjunto de discos externos, com 74.442 ficheiros de imagens de documentos digitalizados.

✓ **Cinemateca Portuguesa**

✓ O Protocolo entre o INAC e a Cinemateca terminou em 2009 por condicionalismos da parte de Moçambique, nomeadamente o INAC encerrar agora para obras.

✓ **DGArtes**

✓ *Programa INOV-Art*

A 1.ª edição do Programa INOV-Art contou desde logo com uma excelente adesão por parte de várias instituições culturais sediadas em Moçambique, tendo proporcionado 8 estágios com diferentes durações (3, 5, 6, 8 e 9 meses), iniciados em Maio, Junho e Julho de 2009, em 6 Entidades de Acolhimento distribuídas pela Cidade de Moçambique e por Maputo, nomeadamente:

- Museu da Ilha de Moçambique, Cidade de Moçambique (2 estagiárias na área da Conservação e Restauro);
- Dockanema, Maputo (2 estagiárias em duas áreas disciplinares complementares: Escrita e Edição e Documentário);
- UNESCO, Maputo (1 estagiária que desenvolveu Actividades artísticas em Meio Educativo);
- Companhia Nacional de Canto e Dança, Maputo (1 estagiário na área de Produção de Cinema e Audiovisual);
- Grupo de Teatro do Oprimido; Maputo (1 estagiária em Artes Performativas/Teatro);
- José Forjaz Arquitectos, Maputo (1 estagiário na área de Arquitectura)

Na sua 2.ª edição, cujo período de candidaturas terminou no passado dia 8 de Janeiro de 2010 (para estágios a concretizar entre 1 de Maio de 2010 e 31 de

Janeiro de 2011), o INOV-Art conta com a candidatura de 19 instituições a Entidades de Acolhimento sediadas em Moçambique e igualmente diversificadas nas áreas disciplinares das vagas que disponibilizam, contemplando:

- Design;
- Serviços Educativos;
- Artes Performativas;
- Escrita e Edição;
- Artes Visuais;
- Cinema e Audiovisual;
- Gestão, Indústrias Criativas e Marketing;
- Arquitectura e Urbanismo

✓ *Programa Território Artes*

Através da parceria existente com o Instituto Camões, no âmbito do Programa *Território Artes*, foram disponibilizados a esta instituição 300 exemplares da Exposição *O que é o Teatro?*, comissariada por Maria João Brilhante, e 300 exemplares da Exposição *Uma Carta Coreográfica*, comissariada por Madalena Victorino, iniciativas da DGArtes, com o objectivo de serem distribuídos por toda a Rede de Docência do Instituto Camões no Mundo, incluindo os centros/instituições de contacto existentes em Moçambique. Ainda em 2010 serão disponibilizados ao Instituto Camões 300 exemplares da Exposição *A Música Somos Nós. Sons, Identidades, Comunidades*, comissariada por Paulo Ferreira de Castro, com inauguração programada para 1 de Outubro / Dia Mundial da Música.

✓ **OPART, E.P.E.**

✓ Actualmente a desenvolver um projecto com a Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique (CNCDM), companhia congénere da Companhia Nacional de Bailado (CNB).

✓ Está em vias de ser celebrado um Protocolo de Cooperação com incidência nas seguintes áreas:

a) Apresentação da CNCDM em Portugal (prevista para o final de Junho de 2010, no âmbito do Festival ao Largo);

b) Apresentação da CNB em Moçambique;

c) Acções de formação em áreas técnicas e de marketing;

d) Permuta de coreógrafos e bailarinos;

e) Apoio técnico à renovação do Cine-África em Maputo, teatro residente da CNCDM.

✓ **TNSJ**

✓ Recentemente, o TNSJ iniciou relações com a Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, com a qual está em vias de formalizar um Protocolo de colaboração que permite a partilha de documentação e o acolhimento no TNSJ de estagiários provenientes da referida escola.

✓ Em 2011, no âmbito do *Projecto Odisseia* – projecto internacional de investigação, formação, laboratório e criação – o TNSJ receberá um contingente ainda a definir de formandos provenientes desta escola.

Anexo II – Documento enviado por Cândida Mata em nome da CNCD, com informações indispensáveis à elaboração deste estudo. Dirigido a Sofia Soromenho, Maio de 2012.



MINISTÉRIO DA CULTURA

Companhia Nacional de Canto e Dança

EXMA sra Sofia

CRONOLOGIA DA DIRECÇÃO DA CNCD

A Cronologia da Companhia Nacional de Canto e Dança, então Grupo Nacional de Canto e Dança foi:

- De 1981 a 1982 o grupo estava sobe chefia do Sr. Raul Baza, exímio cantor, humorista e bailarino..
- De 1982 a 1983 o grupo passsou a ser dirigido pela Srª Anabela Roldan, a fundadora da Escola Nacional de Dança acumulando as pastas das duas Instituições.
- Em 1983 quando o grupo se preparava para a longa viagem que levaria a cinco (05) países europeus, chamou-se o Sr. David Abílio Mondlane * dramaturgo* para acompanhar o grupo na quela viagem, visto que a Srª. Anabela Roldan era uma estrangeira e (refugiada), não poderia fazer parte da delegação afim de representar o nosso país.
- Em 1984 Sr. Álváro Castiano Zumbir de Portugal, é nomeado Director Geral do Grupo Nacional de Canto e Dança, e o Sr. David Abílio Mondlane passou a ser Director Artístico (coreógrafo), estes conduziram a instituição até 1986.
- Em 1986 o Ministério da Educação e Cultura, indica o Sr. Salomão Manhiça como chefe da delegação, e pela iniciativa dos artistas o Sr. David Abílio é delegado a acompanhar o grupo artisticamente na viagem a Itália.

- Em 1988, é nomeada a Sr^a Amélia Carlos como coreógrafa principal da CNCD que dirigiu até 1989.

-Em 1990, é nomeado o Sr. Luís Naene em substituição da Sr^a. Amélia Carlos até 1992.

- De 1992 até 1996 o cargo da direcção artística esteve sobre a responsabilidade do Sr. Casimiro Cosme Nhussi.

Após a saída do Sr.Casimiro Nhussi entrou como o seu substituto, mas por pouco tempo o Sr. Augusto Cuvilas, daí a CNCD passou a trabalhar em comissões artísticas rotativas até ao ano de 2001.

- Em 1996, pelo Decreto 38/96 de 20 de Agosto, é criada a Companhia Nacional de Canto e Dança, como pessoa colectiva de direito público, gozando de autonomia administrativa e financeira sob a tutela do Ministério da Cultura, Juventude e Desportos.

- Dois anos depois da sua criação, em 1998 é nomeado o Sr. David Abílio Mondlane como Director Geral, o qual conduziu até 2010.

Após a nomeação do Director Geral, a CNCD continuou a trabalhar na base das comissões artísticas rotativas até ao ano de 2001, onde indicou-se o Sr. Júlio Matlombe * antigo bailarino e coreografo* a dirigir artisticamente a CNCD até ao ano de 2010, altura em que o Ministério da Cultura reestruturou a direcção da CNCD.

Neste momento a CNCD é dirigida por Agostinho Xadrique e Cândida Mata na Direcção Artística.

A CNCD tem 84 funcionários , muitos deles afectos ou distribuidos por outros sectores ou instituições do Ministério da Cultura por terem atingido uma idade que já não lhes permite palmilhar o palco.

No Activo são 44, (16 bailarinos, 5 músicos, 2 coreógrafos, 2 professores e 2 ensaiadores) , os restantes são da área técnica, figurinos, som e luz.

Temos 2 estagiários.

Eu dei aulas e fui Directora Pedagógica da Escola Nacional de Dança que lecciona o ensino básico de dança dos Círculos de Interesse ao 7º ano.

A ENDança é uma instituição distinta, inicialmente era objectivo que esta Escola forma se bailarinos para assegurar o preechimento das vagas na CNCD, contudo na prática não

se efectivou devido aos horários e característica profissional adoptada pela CNCD, o que já não permitia que os educandos da END continuassem os seus estudos nas Escolas, e também por não ser opção para alguns pais que os seus filhos se tornassem profissionais de dança.

Neste momento, não existe nenhum grupo junior, existiu durante 11 anos não sendo viável mantê-lo neste momento, por motivos financeiros e tornando-se imperioso redefinir critérios de selecção e clarificar compromissos contratuais que permitam uma melhor gestão de toda a estrutura da CNCD.

Os bailados mais usados nas digressões são o SOL NASCEU e outros dependem das temáticas requeridas nos eventos em que somos convidados ou solicitados. (agradeço que retire Ntsey).

Desculpe pela demora, envio-lhe o contacto do sr. David Abílio para que possa interagir com ele, pois é a pessoa que mais anos trabalhou na coordenação e liderança da CNCD davidabilio1@gmail.com. O que gostaríamos era ter a versão final antes de entregá-la para sua publicação.

Obrigada pelo interesse demonstrado em conhecer com profundidade a nossa CNCD que nos preenche as almas e é a nossa Embaixadora Cultural.

Cumprimentos de Cândida Mata

Maputo, Maio de 2012

Anexo III – Transcrição das Entrevistas

No presente Anexo apresentam-se apenas 11 das 14 entrevistas realizadas, pois devido a um problema irreparável num dos computadores em que estava a redigir a tese, foram apagadas.

<u>Entrevista: Cândida Mata (Directora Artística), 27-05-2011</u>	<u>99</u>
<u>Entrevista: Isaías Machado (Produtor), 27-05-2011</u>	<u>101</u>
<u>Entrevista: Rui Lopes Graça (Coreógrafo), 1ª entrevista, 23-04-2011.....</u>	<u>102</u>
<u>2ª Entrevista: Rui Lopes Graça, 18-06-2011</u>	<u>109</u>
<u>Entrevista: João Lucas (Compositor), 1ª entrevista, 27-05-2011</u>	<u>116</u>
<u>2ª Entrevista: João Lucas, 19-06-2011</u>	<u>119</u>
<u>Entrevista: Julieta (Intérprete), 27-05-2011</u>	<u>127</u>
<u>Entrevista: Mário (Intérprete), 30-05-2011</u>	<u>129</u>
<u>Entrevista: Nelito (Intérprete), 27-05-2011</u>	<u>132</u>
<u>Entrevista: Pedro (Intérprete), 30-05-2011</u>	<u>133</u>
<u>Entrevista: Zé (Intérprete), 27-05-2011.....</u>	<u>136</u>

Entrevista: Cândida Mata (Directora Artística), 27-05-2011

Data: 27-05-2011, 13h

Como começou a companhia, falar sobre si, sobre este projecto...

Eu sou, acho que se calhar não sou a pessoa certa para falar...mas eu sou uma das fundadoras da CNCD, eu em 75 aquando da independência, houve aquele *boom* cultural então **houve necessidade** de se formar um grupo de **jovens muito animados** que pudessem **representar o país** e começar talvez **a reaprender aquilo que é** que naquele tempo **mal conhecíamos**.

Eu fiz parte dos 475 estudantes na cidade de Maputo que foram escolhidos em diferentes escolas para poderem cantar, dançar, declamar, fazer teatro, então éramos um grupo polivalente, eu fazia mais poesia, cantava e dançava depois de um percurso um bocadinho longo, fui escolhida para fazer carreira artística na ex união soviética numa universidade de belas artes q e ??? então de lá depois da formação voltei e estive a leccionar na escola nacional de dança porque já não podia dançar – em África se calhar erradamente pensamos que aos **30 anos a pessoa já não pode dançar, mas penso que numa visão actual isso já não é verdade**, mas na altura interrompi – estive a dar aulas na escola de dança, sempre na **minha área querida q é a dança tradicional** e neste momento estou como directora artística na CNCD há meio ano praticamente, vim para dar continuidade a um trabalho já de longa data não é, eu tive uma interrupção de alguns anos que não estive na companhia, mas sempre a acompanhar de perto aquilo que era feito pela companhia.

Neste momento **estou muito feliz** porque estou a trabalhar com o **Rui Graça e o João** que são pessoas excelentes.

O Rui chegou e uma coisa bonita que eu achei é que ele **conseguiu entrosar no seu ritmo de trabalho**, foi juntar muito daquilo que é nosso que é a vivência de cada um destes artistas e transforma-la para o palco, porque isso é muito importante, porque nós em África não somos muito pelo contemporâneo, posso dizer pelo contemporâneo puro, aquele que nos é dado a conhecer pelos europeus, então quer dizer, então quando se **fala de contemporâneo** estamos a ver muito mais uma **parte muito clássica** uma parte que muitos de nós já não sabemos apreciar e perceber os **movimentos q estão a acontecer**, mas neste trabalho **felizmente os artistas estão a contar as suas histórias com o seu corpo, com os seus gestos** e o que o Rui está a fazer é **coordenar** os diferentes movimentos, as diferentes histórias que cada um destes artistas pode fazer.

Então o João também é uma pessoa excelente **que ao lado dos nossos músicos** está a conseguir **tirar muito deles** e ele também está a **dar o máximo** então eu penso que **num trabalho artístico** isso é muito importante que cada uma **das partes saiba ouvir e ver o outro lado e haver este casamento bonito** que está a acontecer e é um casamento bonito porque os nossos laços com Portugal são laços de irmandade então sempre é bem-vindo tudo o que pudermos aprender e sobretudo também aquilo que nós podemos passar daquilo que é a nossa área artística e a CNCD é um pouco disto que está a ver.

Basicamente o trabalho e o **objectivo da CNCD é preservar, divulgar a nossa tradição** então está muito enraizado na CNCD os nossos valores tradicionais, o que é que a nossa dança tradicional tem de rico, o que é que a nossa música e dança tem que nós possamos transmitir não só dentro do nosso país, mas sobretudo na região e noutros países e temos realmente esta **abertura de trabalhar com diferentes coreógrafos** que é **muito importante** para que os **nossos artistas tenham uma visão global** do que está a acontecer no mundo, não estamos fechados só na nossa concha Moçambique, só podemos fazer dança tradicional, só podemos fazer o folclore – não – a **nossa companhia está aberta**, podemos trabalhar o clássico, porque temos pessoas formadas em boas escolas que seguiram o **ramo clássico, temos pessoas formadas em Cuba na área de dança moderna** então acho que temos uma miscelânea muito rica de pessoas com aptidões para poderem desenvolver qualquer tipo de dança.

Então agora estamos a fazer esta obra o **Gold** que é uma troca de experiências entre as **nossas duas companhias de canto e dança cá e a CNB em Portugal** vamos apresentar esta obra aqui em Maputo num único espectáculo e vamos depois leva-la a Portugal e esperamos que possam gostar e **que os projectos não terminem por aqui** e q nós também **possamos ir fazer as nossas montagens lá para serem vistas e conhecidas**. É tudo.

Entrevista: Isaías Machado (Produtor), 27-05-2011

27-05-2011 (à tarde)

Eu sou o produtor da CNCD, trabalho na área de produção já há sensivelmente 6 anos, toda a programação da companhia em termos do espectáculo, que faz a análise dos custos, avalia os proveitos e analisa os projectos é neste departamento. Porque o director artístico pode encontrar um cliente que queira ou não os nossos serviços submete a nós p podermos fazer um estudo, vale ou não vale participar neste evento? Qual é o nosso ganho? Essas coisas então eu faço a parte da produção.

Onde é a companhia tem ido?

A companhia é uma embaixadora, somos embaixadores porque nós já percorremos todo o mundo na essência. Já visitamos parte de África, parte da Europa, Ásia, agora viajar para o céu e dançar para Deus porque em cada terra já dançamos em todos...

Há muitas perspectivas p o futuro, mas neste momento alem deste projecto c a CNB q **estamos** a ensaiar a peça q vamos apresentar dia 17 deste mês, depois vamos deslocar para Portugal para apresentar a peça.

Temos o sonho de fazer uma digressão pelo país, internamente, já fizemos 2 projectos p serem aprovados. Provavelmente depois do regresso de Portugal, vamos fazer uma digressão interna, carece ainda da aprovação da directora artística, do director geral e dos patrocinadores. Neste momento não temos uma peça específica, nós quando fazemos a digressão sempre fazemos com **“Moçambique o Sol nasceu” que é o espelho daquilo q a companhia é, é o espelho de Moçambique é onde está todo o património cultural de Moçambique.**

Tenho que ir embora.

Entrevista: Rui Lopes Graça (Coreógrafo), 1ª entrevista, 23-04-2011

Data: 23 de Abril, 2011 (final da manhã)

Como surgiu este projecto em Moçambique?

Este projecto de Moçambique nasceu já há muitos anos, que começou a vontade de fazer um projecto em Moçambique, primeiro porque na minha infância vivi em Moçambique então sempre tive uma relação com o país, quando eu comecei a coreografar surgiu a oportunidade da Companhia Nacional de Bailado (CNB) ir lá apresentar um projecto no qual eu estava envolvido chamado “Canto Luso” já foi talvez há já uns 12 anos, na altura houve um problema à última da hora e o espectáculo foi cancelado, nessa altura estava previsto eu fazer um workshop lá com bailarinos da Companhia Nacional de Canto e Dança (CNCD) isso não aconteceu o tempo foi passando... entretanto fui lá há 6 anos atrás, fui a Moçambique a título particular visitar... e quando visitei o país foi um momento muito importante para mim fez-me reavivar as memórias que tinha da infância – eu vivi lá até aos 10 anos – e as memórias que eu tinha de infância eram tão grandes que eu senti uma dimensão muito profunda... um espaço dentro de mim que albergava um outro país, naquela altura eu percebi que de facto eu sou português de nacionalidade, mas tenho um espaço de nacionalidade que não é apenas português é também Moçambicana porque quando eu vivi até aos 10 anos em Moçambique a minha vida ficou profundamente marcada por esse espaço, o tempo nessas idades até aos dez anos quando comparado com a forma de avaliar o tempo quando temos mais de 40 anos implicam uma subjectividade muito grande porque de facto esses anos marcam muito a vida de um ser humano por isso 30 anos depois de ter ido embora fez-me tomar essa consciência profunda e despertar o desejo de querer trabalhar em Moçambique.

Depois há uns 3 anos eu fui a Moçambique, eu mantenho o contacto com o director da companhia de Canto e Dança de Moçambique que é um senhor chamado David Abílio e mantemos uma relação de amizade e depois há uns 3 anos atrás eu contactei-o para o desafiar para fazermos um projecto em conjunto, porque eu tinha vontade de trabalhar lá e ele disse-me “tu vens quando quiseres – a companhia está disponível para trabalhares quando quiseres” porque ele foi acompanhando a minha evolução como coreógrafo e ele criou uma certa admiração pelo meu percurso e um certo orgulho por ver-me como alguém que também viveu em Moçambique até uma idade que é muito marcante, portanto vêem-me também um pouco como deles fazendo parte de um património cultural deles, então nessa altura há cerca de 3 anos mostrou essa disponibilidade, mas confrontou-me com a situação de eles não terem dinheiro disponível para investir neste tipo de projectos ou seja na altura estava muito claro que eles tinham toda a vontade mas não tinham dinheiro entretanto isto foi coincidente com o facto da OPART da qual a CNB faz parte onde eu trabalho, a OPART estar a convidar a CNCD de Moçambique a vir ao festival ao Largo o ano passado

quando eu fui propor à OPART tentar encontrar uma forma de colaboração eles estavam a negociar a vinda da CNDC cá um ano antes de eles terem vindo, portanto o ano passado vieram e agora é o terceiro ano, altura em houve um interesse entretanto com a ida do primeiro ministro a Moçambique no ano passado assinou-se um protocolo de cooperação entre a OPART e a CNDC com a mudança da direcção artística da companhia e com a direcção da OPART houve interesse neste projecto, não só no meu projecto individual mas uma visão mais alargada e o Jorge Salaviza pensou criar uma semana de Moçambique, nasceu assim a semana de Moçambique que iria culminar com este espectáculo coreografado por mim na CNCD portanto esta é a génese deste projecto até ao momento actual. Portanto criaram-se as condições e a Luísa Taveira predispôs-se a apoiar ao máximo e a encontrar mecenas para pagar o projecto, a própria companhia está a contribuir para que isto aconteça, toda a gente está empenhada para que isto aconteça e criaram-se as condições para que eu possa ir a Moçambique coreografar uma peça que será apresentada cá no dia 25 de Junho que é o dia da independência de Moçambique. Foi assim que isto nasceu.

A companhia Nacional de Canto e Dança tem uma raiz mais tradicional, como é que associa isso ao seu trabalho?

Sim, a CNCD tem dois tipos de repertório, tem um repertório mais etnográfico que no fundo acontece com outros países africanos em que **a dança que está mais enraizada na sociedade é dança mais tradicional de raiz etnográfica** e a CNDC não é uma excepção e tem desenvolvido um trabalho muito importante na sociedade através da dança, alertando para questões fundamentais como por exemplo as coreografias são manipuladas e alteradas e mesmo eles próprios têm criações feitas com esse tipo de vocabulário e alertam para questões fundamentais como a SIDA, eles têm por exemplo um trabalho que apresentaram aqui no festival ao Largo que em termos de mensagem é muito básico onde usam placas a dizer “use o preservativo” no meio da coreografia, mas que depois têm um aspecto muito efectivo na sociedade, porque lá a SIDA é um grande flagelo em África nomeadamente em Moçambique e eles contribuem activamente para lutar contra isso, portanto eles têm esse tipo de repertório, com um lado mais etnográfico e tradicional e têm algumas incursões na dança contemporânea nomeadamente já houve coreógrafos de portugueses que trabalharam com a CNCD e que apresentaram no CCB, na Culturgest, por exemplo houve um coreógrafo que já faleceu que é o Cuvilas que foi um grande coreógrafo moçambicano que no fundo eu penso que era uma grande esperança para a dança moçambicana que morreu precocemente há cerca de dois anos atrás e isso acho que foi uma grande perda para a dança moçambicana eu vi trabalhos dele e ele é um homem que estudou fora de Moçambique, na Europa e nos EUA e portanto é uma pessoa que tinha uma visão da dança global e que penso que estava a fazer esta transição, da companhia dançar não só esta dança que é importantíssima, que se equipara à nossa dança clássica e faz este contacto com a população, que é uma ligação que não se pode quebrar mas ao mesmo

tempo penso que é importante fazer esta transição e o Cuvilas estava a fazer isto a coreografar peças fora do âmbito daquela da apresentação das danças tradicionais, eles têm a noção do que é a dança contemporânea e nem este projecto pretende ir lá iniciar alguém em dança contemporânea, aliás este é um grande problema dos ocidentais que pensam que vão lá ensinar aos africanos a dançar, os africanos é que têm de ensinar aos europeus, nós não temos nada que ensinar, nós podemos partilhar experiências, isto é uma forma mascarada de colonização, é a moderna colonização, vamos lá ensinar a dança, a música, a economia, n, e isto é a forma moderna de colonialismo e não é de todo isto que é preciso fazer é necessário cruzar estéticas, eles têm uma estética tão profunda e desenvolvida como nós só que é noutra registo, outra forma de ver a vida é outra forma de estar, como a música, não há uma música melhor e outra pior, são diferentes. São universos totalmente diferentes que se podem mesclar e fazer uma coisa absolutamente fabulosa, resumindo, em relação à pergunta, sim eles têm uma ligação muito forte à dança etnográfica que marca muito e garante a sobrevivência e subsistência da companhia e a circulação da companhia, ao mesmo tempo têm incursões na dança contemporânea, eles têm tido algumas experiências nesse campo.

Preparativos até ao momento e expectativas?

A primeira coisa importante a fazer depois de saber que eu podia ir, a primeira coisa importante saber era, podendo ir... que trabalho é que eu vou fazer com eles, que tipo de trabalho é que eu vou fazer com eles sendo que eu conheço-os superficialmente eu conheço-os de quando cá estiveram, já ouviram falar de mim e eu já os vi dançar, mas eu não os conheço verdadeiramente, conhecer vou conhecê-los agora com esta estadia este cruzamento este tempo todo que eu vou lá estar com eles.

Eu pensei... sendo que eu tenho uma raiz que tem a ver com Moçambique eu estou também muito influenciado pela minha vivência europeia, então isto leva para um campo que é a subjectividade do olhar sobre as coisas, portanto eu não sei, creio que a vida que tive lá com a vida que eu tive cá e a forma como a minha vida foi evoluindo cá, teve tantas variantes que isso também me permitiu ter um olhar subjectivo sobre as coisas, permitir, aceitar e compreender a subjectividade do olhar sobre as coisas, portanto eu queria trabalhar qualquer coisa que tivesse a ver com subjectividade e tivesse também a ver com o meu lado marcadamente europeu, o que é que eu fui buscar fui buscar à música e o lado que eu tenho marcadamente europeu na música que é a paixão da minha vida em termos musicais é Bach, Bach é o centro em termos musicais da minha procura das minhas respostas, já coreografei muitas peças de Bach mas há uma que eu nunca coreografei que... nunca aconteceu, nunca se criou a condição para isso acontecer e há também um intérprete pelo qual eu tenho uma grande admiração e que também me marcou e me influenciou muito a mim como criador e o olhar sobre a arte que é o Glenn Gould e Bach também é para mim um

compositor muito importante que é o centro da minha vida e de repente juntou-se tudo aquilo que eu precisava: Bach, Glenn Gould e a pérola da música europeia que são as variações Goldberg, representam a pérola da música europeia, da tradição europeia e se nós formos ver a interpretação do Glenn Gould destas variações ele tem duas que distam 26 anos uma da outra, sendo que uma é do início da sua carreira e a outra do final da sua carreira um tempo antes de ele morrer, (duas gravações) é um caso raro de duas gravações que ele faz sobre a mesma peça, mas a realidade é que estas duas gravações têm uma característica muito interessante, uma tem uma diferença de aproximadamente 15 a 18 minutos da outra, a primeira versão tem 30 e poucos minutos de 55 e a segunda 26 anos depois tem mais 18 minutos, a partitura é a mesma só que ela é muito mais extensa é muito tempo, é muito tempo quando pensamos que uma partitura que, a primeira vez que ele a tocou tinha 35 minutos, portanto é muito, muito tempo, isso fala-nos da subjectividade do olhar sobre uma mesma coisa e a mudança que um ser humano toma em relação à sua forma de ver um objecto e isso já me interessava e interessava-me ainda mais quando isto levado para outra cultura que é a cultura moçambicana que tem um olhar também muito subjectivo sobre seguramente sobre esta peça de raiz europeia, com base nisto podemos subverter toda a música e mesclar com a tradição local, a ideia é falar sobre esta subjectividade do objecto, o olhar sobre um objecto, o olhar subjectivo sobre um objecto, e ao mesmo tempo falar sobre as vivências humanas que trespasam esse tempo e essa subjectividade do olhar.

Também estou a recorrer à literatura, à minha memória, a muitas coisas que depois junto com o João Lucas que vai viajar comigo para Moçambique vamos fazer uma peça que se vai chamar Gold. Portanto, não é Goldberg porque nós não vamos fazer as variações de Goldberg vamos fazer o Gold de Goldberg ou seja o momento essencial, o momento de ouro, aquilo que é o mais essencial e também o dourado que tem a ver com a ilusão, tem a ver com a ambição, tem a ver muito com a ilusão que se pode criar e portanto o nome do trabalho tem um duplo significado, mas vem de Gold e vem de Goldberg. Portanto é isso que eu vou tentar trabalhar com eles.

O processo de pôr isto em prática é: primeiro é necessário travar conhecimento, mas isso é transversal a todo o meu trabalho, por exemplo se for com um bailarino que eu conheço há muito tempo, não desenvolvo esse processo, mas quando trabalho com pessoas que não conheço a primeira coisa que eu faço é que esses primeiros dias são só para falar, falar sobre mim e cada um falar sobre si, têm que falar muito sobre si, as pessoas têm que se expor, mas a primeira pessoa que se expõe sou eu próprio para as pessoas se sentirem à vontade para se exporem também.

Eu faço isto porque neste processo há uma camada, quando se está a fazer um trabalho o grande primeiro empecilho para avançar tem a ver com preconceitos e travões que as pessoas têm e mecanismos de auto-protecção e quando nós falamos

das nossas coisas mais profundas há um mecanismo de protecção que cai por terra e quando se está a criar tomar essa iniciativa se expuser e se falar sobre a realidade daquilo que faz sem nenhuma condicionante as pessoas com quem trabalha, sentem uma abertura para fazerem o mesmo e logo nesse processo tremendas barreiras que caem há processos de auto-protecção que caem e que são um grande avanço no desenvolvimento dos projectos.

Eu quero expor as pessoas às músicas de Bach e às variações de Goldberg e quero ver como é que reagem e como é que cada um vai reagir e depois quero também lançar desafios às pessoas para ver como é que elas reagem com tarefas que elas têm que fazer, no fundo a primeira semana é para expor a Goldberg e lançar desafios tarefas para as pessoas apresentarem no dia a seguir, pois esta é a forma para nos conhecermos, depois disso tenho já tenho uma ideia aproximada daquilo que quero fazer e esse trabalho vou fazê-lo com o João Lucas, ele vai estar a compor a música ao mesmo tempo com os músicos de lá.

Ele vai compor da mesma maneira que eu vou coreografar, e já deve ter uma ideia, assim como eu já tenho uma ideia dos pontos chave da peça não sei se vão resistir ao confronto de nos encontrarmos não sei se isso vai acontecer ou não, mas eu tenho ideias e quando colocarmos essas ideias em prática, vamos ver se elas vão resistir ou não, mas ele vai estar a compor lá e vai ter a gravação do Glenn Gould a tocar e é acompanhado também ao vivo pelos músicos da companhia há dois pontos de som há as gravações históricas de Glenn Gould, a versão A e a versão B, mais a intervenção dos músicos.

A escolha do João Lucas foi porque, nós escolhemos as pessoas por afinidades de visão, ou seja, por formas de ver, não é por afinidades pessoais é por afinidades de visão para uma determinada coisa, eu já trabalhei com o João Lucas no passado em vários projectos e penso que é um dos casos raros de pessoas que consegue mesclar e associar o erudito com o tradicional, consegue criar pontes entre a música erudita e a música tradicional e tem um gosto criativo que eu admiro muito, acho que é uma pessoa com uma sensibilidade musical fabulosa, uma compreensão do tempo de dança, porque o tempo de dança não tem a ver com o tempo teatro, da representação teatral ou com o tempo da escrita ou o tempo da imagem, o tempo da dança o tempo de leitura é um património da dança e é preciso compreendê-lo, ou seja, a forma como eu transmito uma ideia através do gesto não tem o mesmo tempo que eu transmito através do teatro ou da imagem e eu considero que o João Lucas para além de todas as capacidades que ele tem compreende muito bem esse tempo e que tem uma profunda noção total e também tem um gosto musical, absolutamente maravilhoso do meu ponto de vista e finalmente em termos humanos é uma pessoa maravilhosa que eu admiro muito e isso para mim é essencial, eu não recuso trabalhar com pessoas que não são um exemplo em termos de humanismo, mas se eu puder trabalhar com

peessoas que humanamente respeita as pessoas com quem trabalha, que tem uma noção do todo e não do seu próprio trabalho, eu aposto nisso e como eu sei que ele tem esse aspecto tenho muito interesse, gosto muito e as coisas encaixam de forma fantástica, como tenho com outros criadores, como estou agora a ter com o Bernardo Sassetti que é um musico com quem estou a ter um entendimento maravilhoso, como nos figurinos também tive com a Vera Castro que já faleceu com quem eu tinha uma empatia e um sincronismo absolutamente incríveis, nas luzes também, há sempre pessoas com quem nós temos uma economia de meios muito grande, uma economia de palavras muito grande à um entendimento automático daquilo que se pretende fazer e com o João Lucas eu sinto muito à vontade em falar abertamente com ele e ele sente muito à vontade em falar abertamente comigo, não há a ideia de que isto é o meu ou o teu trabalho, é sempre o nosso trabalho, por isso é que é o João Lucas.

A minha expectativa é fazer um trabalho, que tenha muito sucesso eu aqui há dias pensava que tudo o que fiz até hoje é uma preparação para poder fazer este trabalho, eu penso sempre isto, mas desta vez sinto que é mesmo um momento de transição na minha vida, não sei muito bem explicar porque razão, mas sinto algures que este trabalho está a marcar uma nova direcção para a minha vida, e por isso eu estou a tentar polir-me ao máximo enquanto pessoa, polir-me ao máximo como ser humano, para compreender realmente a minha verdadeira motivação para fazer este trabalho e no outro dia estava a falar com o embaixador de Moçambique e uma das minhas grandes vontades em relação a Moçambique é poder retribuir a Moçambique a minha dívida de gratidão por me ter permitido crescer em solo moçambicano até aos dez anos e portanto eu quero trazer com este trabalho à companhia, qualquer coisa que possa dignificar muito a companhia, possa dar-lhe uma visibilidade, uma notoriedade, e um estatuto e encontrar o respeito e consideração, não só como uma companhia de dança etnográfica, mas também como uma companhia que faz incursões na dança contemporânea ao mais alto nível.

Gostaria muito que a companhia com este trabalho, pudesse circular no circuito mundial, não apenas visto como uma companhia que dança apenas danças tradicionais, mas que faz incursões na dança contemporânea e estas são ao mais alto nível e essa é a minha expectativa, é a companhia poder compreender, que o poder económico perceba e também a classe política que a companhia pode dançar mais do que aquilo que dança. Isto não quer dizer que a companhia deixe de dançar aquilo que dança, acho muito bem que o faça, o que acontece é, por exemplo, se a companhia vem a Lisboa fazer um trabalho de dança etnográfica, eu vejo uma vez ou duas e depois não vejo mais, porque já vi, porque é o mesmo tipo de repertório, mas se a companhia dançar coreógrafos variados contemporâneos a pessoa sabe que é sempre diferente, são eles a abordar com outros coreógrafos, portanto eu gostaria que este trabalho fosse o primeiro de um ciclo que eles pudessem fazer, para que abrissem a sua capacidade de múltiplos projectos que os internacionalizem e mudem a

sua visão, que é fantástica, eles são os embaixadores de Moçambique, mas que sejam embaixadores de outra forma de outra génese de movimento, que lhes abram mais mercado para além daquele circuito das companhias de dança tradicionais, danças etnográficas que são apenas curiosidades, digamos assim, e que depois de satisfeitas nós já não queremos ver mais porque já vimos, é sempre agradável ver, mas nós já sabemos que não vamos ver nada de novo vamos apenas deliciar-nos com a interpretação daquelas pessoas e nós enquanto espectadores queremos mais e a companhia para sobreviver no mercado internacional – claro que pode ir sempre a sítios que nunca foi – mas para voltar aos mesmos sítios precisa de trazer coisas novas, e essa é a minha forma de ver e essa é a forma que eu gostaria de lhes transmitir portanto eu tenho uma enorme expectativa em relação a isso tanto para eles como a nível pessoal.

Vejo neste trabalho uma ocasião histórica para a reaproximação de dois países que têm uma ligação forte do passado. Em primeiro lugar penso que em parte a crise económica que estamos a viver neste momento deriva do facto, para além dos maus políticos que nós temos, sim, penso q as pessoas foram totalmente iludidas, os próprios cidadãos não assumem a sua responsabilidade e põem toda a responsabilidade nos políticos, para além da fraca formação humana e de visão dos políticos q nós temos há uma desresponsabilização da sociedade civil mas ao mm tempo há também uma coisa muito importante que é Portugal viver de costas voltadas para a sua competência, aptidão capacidade, atlântica e ultramarina, porque há uma ligação que Portugal deve manter, preservar, desenvolver como sendo um dos países únicos da Europa que pode criar uma ponte entre norte e sul, Portugal é o interlocutor entre o norte e o sul, Portugal é o país privilegiado que não deve viver de costas voltadas com os países com quem teve uma ligação no passado, deve abrir e fomentar e enriquecer também à custa desta troca de saberes que existem entre estes povos, mais do q estar na Europa de costas voltadas para estes países, deve estar na Europa virado p estes países com uma mão dada à Europa e a outra dada a estes países e o aspecto cultural, para além do aspecto económico obviamente, o aspecto cultural é qualquer coisa que estes países também estão ávidos em querer partilhar portanto nós podemos partilhar isso, podemos partilhar experiências culturais a todos os níveis que estes países estão abertos a isso, assim como nós também devemos estar abertos à vinda e ao intercambio das experiências culturais que estes países têm para nos dar a nós, portanto eu gostaria muito de fazer deste projecto também uma mudança de atitude deste paradigma de deixar de fazer muita coisa, de deixar para trás, de não levantar, de não dinamizar uma relação tão profunda como é aquela que nós temos com os países africanos, para mim quero tê-lo como o primeiro projecto de uma longa caminhada que eu quero iniciar a partir de agora, portanto isto não representa o projecto final, isto representa o início de qualquer coisa que eu quero começar a desenvolver, estou a fazer com essa intenção, não estou a fazer este trabalho com a intenção de “está feito, está feito,” não é isso, este trabalho pretende ser para mim, e

é isso que quero iniciar quando chegar lá, com a directora da companhia, com as autoridades locais é para abrir um percurso, um espaço a explorar, pode ser ocupado por muita gente, mas eu quero ser o indutor desse percurso, desse caminho.

2ª Entrevista: Rui Lopes Graça, 18-06-2011

Estreia em Maputo

Isto foi uma coisa impressionante, foi o fim do mundo! Foi maravilhoso!

Estreamos amanhã, tivemos ensaio hoje, a sociedade de Maputo está toda mobilizada é uma coisa maravilhosa, incrível.

1ª vinhas c a ideia das variações, a dada altura, já????

Comecei com o exercício dos 26 anos de diferença das 2 versões do Glenn Gould, pedi p descobrirem um pt há 26 anos atrás exactamente para nós criarmos essa disparidade de tempo e 26 anos dá

1985 é plena guerra civil cá, então as histórias são absolutamente aterradoras, há relatos de fome, miséria brutal, há histórias muito dramáticas de violência, mm de ataque físico, coisas mm de carnificina, coisas mto complicadas, as pessoas q estão na companhia viveram coisas muito difíceis, são histórias brutais. Cada pessoa começou a contar a sua história e foi uma coisa brutal, um dos momentos mais fortes q eu já tinha tido na minha vida.

26 anos... Eles têm q idade?

Eles eram muito pequenos, 3, 6, 7 anos, os q não tinham nascido eu pedi para falarem c a família. Isto criou logo aqui uma grande questão é q a maioria das pessoas, há aqui pessoas que têm origem em famílias completamente disfuncionais, a ideia de ter uma família não existe muito. Aqui existe muito a questão do relacionamento... Há poligamia, há muitas separações, há histórias violentíssimas, há um bailarino q viu a 1ª vez os pais juntos no dia do seu pp casamento. Há um momento no espectáculo em q eles começam a contar as histórias deles, mas são todos ao mm tempo cria ali um barulho, mas vais captando algumas coisas. Aquilo foi tão aterrador q começamos naturalmente a seguir aquele impulso q estava acontecer e aquilo q pretendíamos fazer c as variações começou sem nos darmos, passava um dia e mais um dia e a música ia surgindo e a coreografia ia surgindo e qd demos por isso já não havia lugar p isso.

Deu origem a uma outra coisa, o João tem algumas coisas na música q têm uma relação c a estrutura das variações, a única coisa q eu fiz foi dar este exercício, porq a partir deste exercício não consegui fazer mais nada comecei a deixar-me conduzir por aquilo q e

Deixei-me levar pela vivência da cidade, nós fizemos questão de viver realmente o dia a dia da cidade,

Andamos de chapa, em q as pessoas são empurradas lá p dentro, parece uma lata de sardinhas, têm a música em altos berros pq senão as pessoas não querem entrar, as pessoas são completamente ensardinhasadas completamente dentro daquelas carrinhas, nós fizemos esse tipo de vida,

Fomos completamente acolhidos pelos bailarinos da cia

Sabemos q muitos coreógrafos não conseguiram trabalhar c eles pq não conseguiram criar um elo de ligação c as pessoas, talvez o facto de eu ter vivido cá até aos 10 anos tenha criado e muito naturalmente integrar-me no vocabulário local e nos códigos locais, talvez tenha facilitado essa comunicação.

Eles acolheram-nos de corpo e alma, passamos a viver o nosso dia-a-dia com eles, saíamos c eles ao fim-de-semana íamos c eles p a periferia, p os sítios onde as pessoas se divertem, onde as pessoas ouvem música e passam o Domingo, o Domingo é o dia forte, a partir do domingo à tarde é qd as pessoas se encontram é qd se fazem as noitadas, a segunda feira é um dia p esquecer, a nível de trabalho, fizemos essa vida toda, estivemos a viver essa realidade, não estivemos a viver como a sociedade mais elitista vive, e acho q a peça reflecte esta vivência... por isso é q a peça se chama Gold.

O espectáculo tem descaradamente um símbolo q chamamos Gold. Porq é mesmo da cor do gold.

O que é esse símbolo?

Um dia cheguei ao ensaio e estava uma bailarina a aquecer c uma bola insuflável pequena e estava deitada em cima daquilo, e pensei isto é o espectáculo, esta bola é o objecto. E tive uma ideia fabulosa, no início do espectáculo há uma bola, pintamos a bola da cor do ouro, está pendurada na teia, tem um especial em cima daquilo só vês uma bola dourada.

O Gold passou a ser um objecto, ele está lá mas ninguém chega lá, aquela coisa inatingível, mas q todos nós desejamos, no fundo representa...

a chave do espectáculo passa por aquele objecto, q é a pessoa q encontra a solução para chegar àquele objecto, para lhe tocar e para poder transmitir às outras pessoas...

Essa vitória faz c q todos os seres humanos possam beneficiar disso...

Houve pessoas q tiveram dificuldades em trabalhar c eles, e eu penso q... isto é um sítio muito especial e as pessoas não gostam de sentir q há um espírito de as pessoas virem cá ensinar alguma coisa q eles não sabem.... e as pessoas q cá vêm trabalhar é muito importante compreender q

África é um dos continentes onde a dança tem uma raiz mais ancestral, eu acho q a dança aqui vive no quotidiano da vida das pessoas..

Luísa: justamente por isso Levar a dança p palco q é tira-la do dia a dia, é um conceito ocidental pagam bilhete p ir ver um espectáculo...

É pq existem os dois aspectos, originalmente a dança está ligada ao dia a dia em todas as províncias há diferentes danças q estão relacionadas às necessidades básicas das pessoas q tem a ver c o ciclo da vida desde o nascimento até à morte, para além disso tb existe a dança q é levada p o espaço de representação, na minha infância eu tenho esta memória fantástica, eu lembro-me das batucadas, as pessoas ficavam durante uma semana, os batuques tocavam dia e noite e eu lembro-me de andar no meio daquela gente toda. Foi como entrar dentro da minha pp pele e compreender a origem do meu movimento.

Há esse espaço muito concreto q é a dança do dia a dia, mas depois essa dança foi trazida para um espaço de representação.

Esta dança foi trazida. Criaram esta companhia, houve várias recolhas em diferentes sítios e depois foram trazidas para o espaço de representação. O público procura os espectáculos duma forma massiva. A CNCD cá em Maputo, há uns anos atrás a companhia tinha semanas seguidas completamente lotadas. Só q neste momento já não tem pq isso tem a ver c uma não evolução da companhia para um espaço de novidade. Começou a gastar-se e as pessoas foram-se desligando. Deixaram de ser público da companhia.

Este projecto está a ser... Um momento em q está-se a criar uma grande expectativa em relação ao espectáculo. E sente-se q as pessoas vão estar aqui no Cine-áfrica pq as pessoas não se cansaram da dança as pessoas cansaram-se foi da falta de surpresa, falta de ter novas coisas p ver. A dança aqui tem 2 aspectos, uma parte ligada ao quotidiano, principalmente nas províncias, não é em Maputo pq é aí q se vive, Maputo é um oásis na realidade moçambicana ... é uma cidade absolutamente incrível, é uma das cidades mais bonitas q eu já vi na minha vida, a construção da cidade a arquitectura é duma inteligência e duma modernidade muito rara de encontrar em qq sítio do mundo, portanto não representa a realidade mais profunda de Moçambique, embora aqui em Maputo tb se possa sentir esse tipo de assimetrias todas, pessoas q vivem no limiar da pobreza

A realidade em relação à dança tem estes dois aspectos constitui essa realidade, a dança ligada ao dia a dia e a dança e tb a dança como representação, q se representa num teatro em q o público vê e consome. Por exemplo é muito normal na rua assistir-se a grupos de dança a dançarem em frente a uma cervejaria, vê ali uma capacidade de movimento absolutamente incrível

É qq coisa q está em todo o lado. Ficas completamente deliciada a olhar para aquilo, é um concerto e as pessoas levantam-se e duma forma muito espontânea e dançam, a ligação com o corpo e com o gesto, é uma coisa natural ligada ao dia a dia das pessoas.

Como é q é o teatro?

O teatro tem muito pouca programação, mas não tem uma programação regular, é o teatro q foi concedido pelo governo à companhia, é o teatro da companhia. É o Cine-África, é o teatro da CIA, é um teatro fabuloso, são teatros muito grandes, há muitos, qd digo muitos são prá uns 10. Este teatro está muito degradado. Estive 3 vezes c o ministro da cultura, e ele disse-me q havia a intenção de reconstruir o teatro. Plano de recuperar o teatro, é um teatro p 1000 e tal pessoas. O problema é q está muito degradado. Muitas cadeiras não existem, está muito

destruído, muito sujo. Aconteceu-me estar a ensaiar e passarem ratazanas no palco. Mas o edifício é maravilhoso. Fiz o ensaio de luzes, figurinos, os figurinos são roupas do dia a dia, conseguimos reunir um desenho de luzes q fica bonito. Consegui tirar a confusão q havia naquele palco, pq era um ruído, o palco todo sujo de poeira e eu criei regras: ninguém sobe ao palco sem limpar os pés, então De repente qd as luzes se apagam, olha-se p o palco, e o palco está limpo, está maravilhoso, o desenho de luz é simples, mas limpo, as pessoas qd se sentarem vão esquecer-se q estão num sítio degradado, pq o palco está limpo, o desenho de luz é limpo, é simples, mas limpo, com muito poucos projectores. A pp Cândida disse q nunca o chão tinha estado tão limpo. Toda a equipa técnica, estive em contacto c todos os dep da cia, tentei encoraja-los a fazer vários tipos de coisas, há aqui um festival q se chama Kinani...

Kinani vai ser em Novembro, o programador veio ver o espectáculo e programou, eu tentei trabalhar em todos esses aspectos c as pessoas, as pessoas estão muito satisfeitas c esta parceria, o trabalho c os bailarinos,creio q aconteceu aqui uma coisa inesperada pq nós não estávamos a contar c o q aconteceu aqui...

É uma coisa muito marcante p mim e para o João Lucas. Estamos muito tocados c o q aconteceu aqui neste projecto.

A música???

O João compôs c as timbilas, c os tambores, c a voz dos bailarinos, c a umbira q é um instrumento muito delicado q eles tb tocam. Começou a usar os instrumentos q eles tocam p compor e pegou em instrumentos tradicionais p fazer uma coisa pq as pessoas estão habituadas...

A timbila q é património da humanidade, está sempre associada à música tradicional, o João deu a volta a isto, ele fez uma composição musical fabulosa, os músicos estão encantados, eles sentem q estão a fazer um concerto q nunca fizeram na vida, é uma coisa absolutamente maravilhosa, toda a música é potentíssima.

É uma sonoridade?

Eu não sou músico, sou coreógrafo, o João pode explicar-te melhor. Tem uma sonoridade africana, tem origem em África, mas q é uma visão de um europeu é uma visão contemporânea tem lá momentos q são fabulosos, só q tu consegues identificar c uma sonoridade africana, mas percebes q é uma pessoa de origem europeia, eu acho q é isso o caminho na coreografia também, aliás eu quero continuar, já estou a fazer... para continuar.

Quero continuar, este país tem aqui um potencial, serem embaixadores através da dança, é a dança

O livro da Paulina Chiziane, onde ficou?

Não ficou em lado nenhum, não desenvolvi.

E as histórias deles?

Eu pedi-lhes p escreverem a história, mas eles têm muita dificuldade, o esforço de contar foi tão grande, e foi mexer num espaço íntimo, q depois pôr em papel, q o esforço p escrever deixou de fazer sentido.

As histórias são perceptíveis?

Não vais lá ver as histórias contadas, mas elas foram o estímulo de elementos de criação dentro da coreografia.

A nossa vivência cá tb foram um estímulo de criação.

Houve um momento absolutamente incrível. Fomos apanhar o autocarro na parte de baixo da cidade numa zona q se chama Anjo Voador, aquilo não lembra a ninguém, aquilo tem lá um forte, é uma edificação muito antiga, das primeiras edificações feitas aqui e em frente à estação há umas barracas q vendem comida e bebida. Estávamos à espera do Machibombo com cheiro nauseabundo pq ali tb fazem mercado de peixe, e um cheiro a peixe horrível, e estamos ali e já deve estar a chegar, foi um hora e meia. E nisto vêm 2 mulheres a arrastar um homem

A cantar, mas completamente a alucinar e a cantar e eu disse ao João. Nós vamos ter q fazer isto. O João fez uma coisa maravilhosa e eu fiz um after party. Como é q as pessoas ficam assim? Há uma bibeida cá q se chama tentação. A tentação é uma bebida completamente química, bebes um cálice daquilo e ficas completamente bêbado, é a bebida mais barata q existe e isto é um mal pq as pessoas padecem de tentação, aquilo custa 35 meticais é menos q 1 euro e as pessoas ficam bêbadas não precisam de beber uma garrafa daquilo. E aquilo fez c q nós criássemos um dueto q se chama

Dueto da barriga, em q a sexualidade já não tem a ver c o sexo, tem a ver c a barriga, o fetiche sexual é tocar a barriga do outro, pq isto tem a ver c a alucinação de beber a tentação, em q fica tudo desviado do sítio, é um dos momentos altos da peça, e isto tem a ver com esta vivência, pq isso não é o q fazem a maioria das pessoas q vêm cá trabalhar, eu tinha possibilidade de viver a um nível europeu, não tinha nada q andar de machibombo,

Nós fizemos questão de viver de outra maneira, e isso existe dentro da peça, tentamos harmonizar as diferentes histórias p criar um discurso coerente.

Maputo é seguro actualmente?

Eu nunca me senti inseguro em Maputo. Já fui p casa às duas da manhã, sinto-me como se estivesse em Lisboa. Eu já venci sobre o preconceito de q pode ser perigoso. É tão perigoso aqui como em outro sítio qq. Não ando em bairros periféricos. O centro é muito habitado, é muito iluminado, nunca tive problemas, só tive problemas c os polícias, eles mandam parar por tudo e por nada, p ver se tenho o passaporte ou não e depois tentam conseguir algum favor, pq aqui os polícias são muito mal pagos. As pessoas são presas por tudo e por nada e para deixarem de ser presas têm q subornar.

Tive a oportunidade de estar cá com o Rogério de Carvalho (encenador) está cá a fazer um trabalho p a universidade Eduardo Mondlane. Houve aqui um encontro c António Cabrita,

escritor e jornalista e vai fazer um artigo q vai sair no Expresso, escreveu um poema maravilhoso sobre a peça, houve aqui uma conspiração do universo. É uma pessoa super activa aqui na sociedade moçambicana e temos mostrado imenso. De facto tivemos muita sorte com tudo

Não é por acaso... (Luísa)

Pode haver um motivo não tão... são os ciclos, os grandes ciclos das culturas (Luísa)

Eu estou super feliz de isto estar a acontecer desta maneira, e eles cá tb estão eles nem percebem como é q é possível haver tanta gente interessada a escrever sobre este projecto, eu tento sempre aumentar-lhes a auto-estima, eles têm q se valorizar, nós falamos q os portugueses têm muito pouca auto-estima, e nós deixamos cá isto numa forma muito acentuada... existe aqui muitos veios de neocolonialismo, e isso existe não é só das pessoas q vêm de fora, existe tb cá dentro. Existem de facto várias classes, injustiça.

Luísa – aliás Moçambique sempre foi uma sociedade bastante estratificada, foi reconvertido...

Não é uma revolução q apaga tudo. É como se estivesse na memória colectiva das pessoas.

Daquele binómio do sucesso da cia da vertente mais etnográfico? que se tentou alterar c projectos como Dançar o q é nosso (ficou parado). A tua vinda pode ser um novo estágio?

É um novo estágio, o q senti foi q para se fazer um trabalho c eles cá não se pode trazer um modelo e implementa-lo, e houve mtas tentativas de implementar um modelo aqui, não se pode trazer um modelo francês, belga, holandês e implementa-lo, não pode ser feito dessa maneira, pq eles têm uma tradição de movimento muito forte e não se pode ter a pretensão não se pode ter a atitude de querer ensinar. Nós podemos Fundir ideias, e contaminar ideias, mas o implementar qq coisa é muito complexo e não acredito q funcione.

Depois tem a ver c a pp ideia de uma Dança q possa conceptual, tb não encontra eco, não tem nada a ver, não bate certo. Não tem a ver c a realidade de cá. Pode até haver algumas pessoas q se interessem, mas depois morre. Para fazer qq coisa cá é preciso descer à realidade do q é Moçambique, essas experiências tiveram valor na altura, mas não tiveram muita continuidade, a não ser a experiência pessoal na vida de algumas pessoas.

Culturarte??? Panaibra?

Não, ainda não falei c ele. Provavelmente ele vai amanhã vai ao espectáculo.

A linha dele é mais circuito contemp. Ocidental?

Sim, acho q sim, mas não consegui assistir a nenhum espectáculo dele. Entretanto no Kinani, vou ter oportunidade de ver dança contemporânea, pq agora não aconteceu nada.

Esse percurso q é um bocado o percurso do pp país. A questão do mercado internacional?

Eu em relação a isso tenho uma opinião muito concreta, eles têm material humano, têm matéria-prima p criar um produto q pode estar constantemente a ser internacionalizado.

A única questão é não tentar impor um modelo, os moçambicanos a dançarem à maneira de espartilha-los num modelo, as pessoas têm personalidade no movimento, se os coreógrafos têm a capacidade de revisitar essa capacidade de movimento e traduzi-la p uma linguagem mais contemporânea, eu penso q a dança moçambicana poder o embaixador de Moçambique no mundo.

Talvez um kinani seja uma grande ajuda...

Um produto q seja contemporâneo,

O pp divórcio entre a companhia e o público isso já estava a acontecer... (Luísa=

Exactamente, mesmo p o público moçambicano isso já aconteceu e para o público internacional isso tb está a acontecer. Não olhar para a dança moçambicana como a dança tradicional, têm o potencial de fazer outras coisas de forma exímia. Mas não é para comparar com nada

A conversa q estivemos a ter foi refinar aquilo q dizias no texto... são claros no sentido de se perceber o caminho é exactamente o oq o texto estava a anunciar. (Luísa)

Entrevista: João Lucas (Compositor), 1ª entrevista, 27-05-2011

27-05 à hora do almoço (6ª feira)

Percebem intencionalidade, a expressão q isso significa, a pertinência, em relação à proposta q está a ser feita a nível global, coreográfico,

Eles são todos cantores, é uma companhia de canto e dança, qd entram têm q ser bons bailarinos e bons cantores, claro cantores de música tradicional, qd se começa a pedir outro tipo de refinamento, ou outro ênfase noutra parâmetro qq... perdem um bocado chão, mas utilizando o vocabulário deles, organizando o **vocabulário deles**, eles **conseguem incorporar** isso e depois percebem qual é o resultado e acham uau, **ou seja é deles, mas é completamente diferente.**

Tem sido sempre a metodologia, durante toda a composição tem sido sempre isso, houve o momento de chegar e

Vou voltar a trás

As variações Goldberg foi o conceito inicial, ou seja, como se fosse imaginando q era o trabalho com uma companhia ocidental, por exemplo a CNB, e na cabeça do Rui coreografar as variações Gold e eu vou trabalhar sobre as variações Goldberg trabalho preparatório q foi feito, sabendo pronto q iria haver uma transformação uma osmose c a realidade musical ...sempre q ... mas sempre teve na nossa cabeça um cruzamento, uma sobreposição, um contraste, digamos fazer um diálogo c as variações e um coral às vezes... houve esse trabalho preparatório q foi bastante demorado,

Depois quando chegámos cá houve aquele choque, quem são estes? Quem somos nós e quem são eles? Foram lançadas as primeiras ideias, o Rui coreografou algumas das variações e eu tinha algumas ideias de como fazer uma aproximação a essa ligação e propus e depois começámos a **ganhar intimidade c o q é a realidade daqui** o q é a música daqui, o q é a dança daqui e **é uma coisa muito poderosa, muito poderosa.** Nós fomos ver por exemplo uma apresentação da companhia, no contexto das danças tradicionais, uma apresentação q eles fizeram bastante no início, aqui, foi

Depois de um ensaio eles foram fazer uma apresentação por ocasião de um encontro de ... era uma conferência sobre alimentação escolar, minist da educação e depois no fim houve uma apresentação e foi a primeira vez q vimos alguma coisa, o Rui já tinha visto em Lisboa, mas assim estando a trabalhar c as pessoas, as pessoas c q tínhamos acabado de ensaiar **e fazerem aquilo que é o que eles fazem**

Foi uma coisa muito impressiva, pq tem uma força, tem uma afirmação, aquela coisa de veres **um grande artista a fazer uma coisa muito boa e completa, era perfeito, perfeito.** E tinha características q nós já **suspeitávamos**, mas q ali foi claríssimo, q eras **isto q nós tínhamos q transportar**, não isto em termos de matéria, mas esta **realidade de energia, de virtuosismo, esta essência na nossa construção digamos.**

E O q temos estado a fazer é de certa forma como temos a iniciativa da criação, o impulso criativo, onde é q vamos buscar, de q forma é q traduzimos na nossa cabeça uma intencionalidade uma conceptualidade do fazer do construir procurando ao mesmo tempo dentro do repertório de gestos, musical e de gestos coreog q eles têm **o q nos pode servir**. E a partir daí temos construído com as nossas preocupações, de composição criação de estruturas, de contrastes, intensidades, ampliações, expansão de material **conceitos ocidentais**. Mas utilizando o q eles têm deles, o q eles têm de autêntico, de expressivo de extraordinário e tem sido. **Digamos q o dilema q se colocava é até q ponto é q a distorção daquilo q eles fazem nos afasta dessa essência, e a grande vitória para nós tem sido ver q ao contrário, eles reconhecem uma coisa nova no q estão a fazer estando completamente confortáveis nessa nesse vocabulário nesses recursos q estão a utilizar.**

A composição da música é totalmente de raiz é feita em conjunto?

Sim é tudo feito de raiz, **tanto quanto possível tudo é feito em conjunto**, ou seja há momentos em q estamos a trabalhar separadamente em q eu trago ideias q é necessário implementar e daí saem rascunhos q são ligados c o movimento, e depois

Depois há uma **contaminação** q aperfeiçoa as duas coisas ou seja, por exemplo hoje de manhã tivemos a trabalhar um fragmento muito curto, de transformação de uma música tradicional, em q o Rui tb está a fazer a pegar em elementos tradicionais da dança e a fazer essa transformação e eu estive de manhã a criar um momento digamos de refinamento de uma coisa q é repetitiva, improvisada e muito telúrica e tal e depois desse esboço feito o pp desenho coreográfico vai provocando a composição musical e a pp composição musical vai resolvendo muitas vezes dilemas coreográficos portanto há um baralhar dos campos q está a ser uma experiência muito, não sei não é completamente nova para mim, mas nestes termos, ou seja, haver uma disponibilidade tão grande, uma proximidade tão grande física entre os músicos e os bailarinos é uma coisa nova.

Nós tivemos uma coisa parecida quando foi a “História da dúvida” q foi aquele projecto c Cabo Verde também q houve um momento de grande partilha conjunta entre os interpretes todos e nós em q houve essa ligação entre a criação musical e coreográfica, mas aí tinha uma diferença q foi os interpretes foram escolhidos por audição, ou seja, eram artistas q se propuseram fazer um espectáculo, q foram juntos numa companhia e houve um encontro de todos de certa forma, nós aqui encontramos uma companhia feita e uma companhia já c uma rotina de profissional de uma companhia de dança e já c uma relação com os músicos já muito rodada, digamos q é um motor q já vinha aquecido do inicio, quando isto começou em marcha já há muitas coisas q já são intuitivas para eles e q aceleram muito o processo, são códigos, é uma linguagem q já estão muito rodados entre eles a fazer. No trabalho da Clara como era tudo gente q não se conhecia c características diferentes c backgrounds diferentes houve ali um trabalho mais conjunto, foi nós irmos ao encontro deles mas de certa forma eles pp tb estarem a descobrir coisas mas não tinham digamos uma tradição comum de trabalho, nem uma experiência comum de trabalho, nem uma disciplina comum de trabalho foi uma coisa muita mais fragmentada, de certa forma em termos dos inputs q entraram na criação e eles participaram muito mais criativamente tb foi solicitado uma aplicação individual criativa diferente do q foi aqui, nós aqui temos já... e depois tinha um lado q

A linguagem do Rui e da Clara são coisas completamente distintas e o interesse conceptual é distinto tb, neste caso é um espectáculo de dança movimento de dança no outro tinha uma componente teatral mais fortes e situações visuais tb, pronto são linguagens completamente diferentes e no caso do Rui digamos q ele encontra um território tb mais familiar pelo facto de ser uma companhia, **uma companhia com bastantes dificuldades por causa do país onde está inserida**, mas estruturada, c aulas de aquecimentos todos os dias, c horário, escala de serviço, é **uma companhia profissional**.

Qual foi a razão p não utilizar as variações Golberg?

A razão principal foi descobrir não só essa potencia q era teórica, mas q passou a ser vivida, o **potencial q existe de transformação desta realidade** e por outro lado esta constatação ser completamente estranha ao universo q nós estávamos a trabalhar é outra coisa completamente diferente e

É quase como se nós decidíssemos aterrar aqui e ao utilizar as variações Goldberg tínhamos q pegar nesta gente toda e traze-los para um sítio q não tem nada a ver, transporta-los para um hotel sheraton e obriga-los a comer c 5 garfos de smoking e realmente não é esta a realidade e não tínhamos porquê, nós viemos p cá e temos aqui uma coisa q se revelou muito mais interessante e não só como realidade de trabalho, como **oportunidade criativa, de encontrar uma renovação grande na nossa expressão pelo contacto c eles e pela contaminação dos códigos c q eles funcionam**, como ser muito **artificial** estar a convida-los a entrar num universo tão complexo e ao mm tempo tão fechado pq nas variações de G não se pode mexer, ainda por cima nós estávamos a falar de 2 gravações específicas, ou seja íamos trabalhar c gravações íamos trabalhar c uma pessoa q é o Glenn Gould, q fez uma gravação qd era jovem e outra qd era mais velho, e interessava-nos esse arco de tempo, e as consequências q tinha na transformação da leitura das variações Goldberg. **E a gente falou disso a eles mas isso para eles não tem significado absolutamente nenhum**, e estar, poderia vir a ter, haver aqui um trabalho exaustivo de explicação e de tentar q eles conseguissem entrar nem q fosse pela rama no q significa esta ideia, mas p quê??

Acho q é muito mais interessante aquilo q nós conseguimos, a ponta por onde conseguimos pegar nisto q nos tem levado p caminhos q nós nunca sabemos bem para onde vão dar, mas q todos os dias descobrimos coisas extraordinárias é como dar um pontapé e sai uma pepita de ouro, é incrível, qq coisa q nós nos propúnhamos fazer uma ideia agora vamos pensar nisto desta maneira e começamos assim, vamos fazer assim, e assado, aqui em vez de fazerem aquilo

Digamos disciplina-los de forma a poderem para faze-los dialogar c o universo das variações G e co universo da música ocidental seria uma coisa p já acho q só seria legível p um público ocidental, p um público educado de certa forma, digamos q dependendo do sucesso e do interesse q tivesse essa ligação, seria isto é uma coisa muito complexa de explicar pq é uma coisa muito sentida

Já foram feitas experiências de ligação de Bach com músicas tradicionais, houve uma coisa chamada Lambarena, aqui há uns anos, o Alain Platel tb fez uma Paixão q acho q era Bach c instrumentos tradicionais, mas no caso sendo a ideia utilizar mesmo aquelas gravações e

utilizar mesmo a relação q existe entre essas duas gravações, implicava estudá-las muito bem, q foi isso q nós fizemos da nossa parte, mas eles tb poderem estudá-las e c um nível de profundidade q não estão preparados p fazer, e sobretudo pq não tem nada a ver c isto q nós temos aqui, q eu acho q é uma riqueza c características completamente diferentes, mas c igual dimensão.

2ª Entrevista: João Lucas, 19-06-2011

Estreia em Maputo

Como foi?

Foi muito curioso nós estamos a trabalhar num teatro em ruínas e c um público q não se comporta da mm maneira do q o público na europa, tem uma relação muito mais descontraída de certa forma, muito... uma relação um pouco desrespeitadora, não têm noção de espaço de silêncio q é necessário fazer, do timing das coisas, as crianças passeiam por ali, as pessoas vão entrando, não há aquela coisa de fechar as cortinas antes de começar a peça, há um burburinho que se mantém com mais ou menos intensidade ao longo de todo o espectáculo, mas ao mm tempo reacções espontâneas incríveis ao longo do espectáculo, volta e meia havia ali ondas de aplausos, são coisas um bocado improváveis de se encontrar em Portugal. Mas foi muito engraçado e houve duas coisas q me fascinaram, uma foi:

Havia um grilo dentro do teatro q esteve sempre a cantar, e qd havia silêncio ouvia-se o grilo. O Rui disse q já tinha ouvido... e a relação c a peça em si, acho q fazia todo o sentido. E no final o ministro da cultura ficou entusiasmado e foi para o palco desatou a cumprimentar toda a gente...

A reacção do público foi muito calorosa. Sentiu-se que todas estavam... as pessoas conhecem muito bem o trabalho da companhia, toda a gente sabe muito bem o trabalho que a comp faz, sinto q há um certo cansaço em relação àquela proposta específica a dança tradicional é a forma de expressão artística mais popular, embora seja uma referência já é muito... pronto...

Embora a companhia seja uma referência, já é muito... as pessoas sabem o q é q vão ver, as pessoas ficaram completamente desarmadas com aquilo q viram, e estavam muito entusiasmadas por ter passado a sensação q se está a virar um pouco uma página, a companhia tem um potencial e um direccionamento q é uma grande transformação.

(Luísa) A Cândida?

A Cândida tem um grande desejo de revitalizar a companhia, um novo momento, um momento de transição, um momento extremamente difícil, pq a antiga direcção saiu devido sobretudo à pressão principalmente dos bailarinos, e o eco q essa pressão teve na imprensa foi uma coisa um bocado traumática e nesta nova direcção q foi constituída p fazer um levantamento dos problemas da companhia e p permitir depois uma série de providências em relação à reforma completa da cia q ainda está em apreciação... é um contexto muito precário ainda

Ninguém sabe bem p onde é q isto está a ir, e já há uma cultura dos pp bailarinos uma contestação, um pouco de descrença e com esta peça acabou por haver uma mobilização bastante inesperada, os pp bailarinos são testemunhas disso e em relação à Cândida isto para ela foi uma coisa q lhe abriu uma janela muito grande em relação às possibilidades q a companhia tem e em relação aquilo q ela gostaria q a companhia tivesse. E nesse aspecto Foi uma energia muito concentrada, muito inesperada, muito concreto, as pessoas ainda estão a tentar perceber o q é q aconteceu porq isto tudo teve aqui uma dinâmica criada pelo Rui e por mim, q para nós é muito natural, q é um trabalho... embora num contexto muito diferente q é o nosso hábito, a nossa disciplina de trabalho, o nosso método de ensaio que são p nós naturais, são confrontados c uma ausência muito grande de referencias em termos de disciplina de trabalho e de forma do quotidiano de criação e a adesão q tivemos q agora percebemos é muito mais surpreendente do q nos pareceu no início pq nós trouxemos essa dinâmica e depois a peça foi nascendo e criando assim uma onda q acabava por ser mais forte do q as resistências iniciais

As pessoas estão contentíssimas, e ninguém, os problemas são muitos as pessoas são muito cépticas, mas há consciência que há uma coisa nova, nova na companhia pela primeira vez.

Resistência em relação às pessoas que vêm de fora (mas porquê se estão cansados de uma linha tradicional)? Continuidade (dançar o q é nosso)? Será q agora 10 anos depois estão reunidas as condições pela vossa atitude e por serem portugueses?

Acho q há 2 situações: uma q interfere nesse... uma é... há uma atitude muito... nas situações anteriores no momento em q esta criação não existia, havia uma grande tendência contestatária em relação à direcção – uma é a direcção faz a sugestão de vir um coreógrafo e à partida existe uma resistência q não em relação ao coreógrafo em si, mas tem a ver c as condições em q eles estão a trabalhar, e as condições... como é q hei-de dizer... e a confrontação da direcção por ter posto a pessoa, aí o coreógrafo convidado não teria grande coisa a dizer. Por outro lado, e eu não estou por dentro das experiências q houveram, foi-me transmitido pelos interpretes foi q eles estavam agradados com a nossa abertura p perceber numa primeira fase para compreender o q era a sua natureza, a sua essência, e qual a natureza do seu trabalho. Houve uma grande preocupação minha e do Rui de entrar na vida destas pessoas, entrar na realidade da vida destas pessoas, entrar duma forma mais abrangente, entrar na realidade do país sentir os constrangimentos que são inseparáveis, o quotidiano deles, a actividade artística em que trabalham, estes gajos trabalham em condições q não passam pela cabeça de ninguém, estes ganham 70 euros por mês, todos fazem biscates, todos estão sempre a correr atrás do prejuízo e depois estão permanentemente em contacto também com

Grandes disfuncionalidades da companhia nenhum deles tem segurança social, embora seja uma companhia do estado não têm nenhuma espécie de vínculo, por outro lado os mais velhos já não dançam, mas não têm reforma, continuam a fazer serviços para a companhia q são serviços fantasma, mas mesmo assim acaba por ser melhor do q a situação das pessoas q estão no activo, é uma coisa tão desorganizada e tão intrincada, chegou a um ponto de complexidade q a torna praticamente irresolúvel e dentro do quotidiano destas pessoas há permanentemente um sufoco c essas circunstâncias e quando nós entramos alheios a todos

estes problemas, fomos tendo consciência a pouco e pouco, fomos usando como matéria de arranque as pp experiências q eles tinham para dar, acho q isso foi cativante e depois

Em relação à música, em particular, todos os desafios q eram lançados os pontos de partida, vinham da minha observação do que é q eram aqueles intérpretes, o q é q eles faziam, o q é q podia isolar do trabalho deles q permitisse criar dispositivos de composição...

O esp. Tem música ao vivo?

Sim, todos os bailarinos cantam, toda a música, há um grupo de 3 músicos q tocam timbilas q é uma espécie de xilofone e tocam tb tambores. Os tambores feitos por eles, q são idiomáticos desta região e

A timbila tem aqui... tem não só uma tradição fortíssima e um grau de aprimoramento de fabrico bastante sofisticado, como é uma coisa muito viva na realidade musical daqui, é um instrumento q é muito utilizado, muito integrado em contextos tradicionais, q é usado festas, casamentos, mas as pp gerações constroem timbilas, tocam timbilas, usam este instrumento, ou seja, não é aquela coisa como é na europa de ir buscar instrumentos arcaicos, não – há uma dinâmica q os tira do campo, e das situações etnomusicais para uma realidade viva, eles usam estes instrumentos, eles tocam estes instrumentos, e geralmente o ensino faz-se por via familiar. Aqui na companhia há um mestre q é o mestre Durão, q é uma autoridade, e depois quase todos os músicos q tocam timbila têm algum parentesco, há aqui uma transmissão q é uma coisa muito engraçada, por um lado é aquela coisa de transmissão oral de pais p filhos e por outro é uma coisa extremamente familiarizada, é uma realidade musical extremamente familiarizada e é digamos um ex-libris tal como têm aquelas danças tradicionais como elemento comunicante da identidade de Moçambique, num lado musical esse símbolo correspondente é a timbila, é como a nossa guitarra portuguesa.

É um instrumento curiosíssimo, pq eles são concebidos para serem compatíveis, ou seja, têm afinações semelhantes, mas são extremamente instáveis, não têm notas, a lógica das notas não tem nada a ver, imaginando uma tecla q dá um dó têm afinações completamente diferentes, imaginando um dó, numa timbila e na outra são completamente diferentes as afinações, os tons e os meios tons, na organização das escalas, é uma coisa mais instável, resulta que a combinação de várias timbilas, e a passagem melódica pelas mesmas notas nas várias timbilas, cria um fenómeno acústico curiosíssimo, q é uma orgia de harmónios é os timbres, a junção dos timbres fica uma coisa exuberante. E q foi um dos pts q me chamou mais atenção, tenho pena de não ter tido mais tempo, seria de certeza um filão muito rico. De qq maneira o q eu acho interessante, embora tenha estes núcleo de 3 músicos, são 3 timbilas e 3 pares de tambores, q no conjunto formam, portanto há os mais agudos e os mais graves, há uma família q vai dos mais agudos para os mais graves, a parte instrumental da música alterna entre as timbilas e a percussão, Embora haja uma ou duas situações em q há uma combinação entre tambores e timbilas, eu fiz questão q houvesse mesmo esse contraste, secções só c timbilas e só com percussão, mas

Todos os outros intérpretes tb participam, geralmente com voz, todos eles cantam, todos eles têm objectos musicais, pq há partes bastantes abstractas não se pode dizer q aquilo sejam

instrumentos, todos os elementos vêm dos idiomas específicos, quer das timbilas quer dos tambores, quer da tradição oral, das canções, dos ditos de incitamento, sons da natureza

É um universo q tem estas componentes. Por um lado uma coisa muito crua em termos de instrumentação, muito tradicional, sem ornamentação, e ao mm tempo, uma componente vocal muito forte, muito omnipresente, durante a peça toda, a peça não tem silêncio, só tem silêncio na última cena.

Onde ficaram as variações?

Embora possa ter parecido um trabalho inglório, o trabalho de preparação q nós fizemos, e q eu fiz particularmente c alguma profundidade, acaba por estar muito presente não numa forma visível, mas q na história desta criação esse trabalho esteve sempre presente, ou seja, não só pelo conceito inicial, de analisar aquele lapso temporal entre a 1ª gravação de Glenn Gould, como pela estrutura das pp variações, o baixo continuo q é comum a todas elas, como pela pp forma cíclica da criação de elementos contrastantes, houve vários elementos q ajudaram a estruturar numa forma bastante intuitiva no trabalho de organizar as coisas, houve uma tentativa de antecipação bastante concentrada, bastante séria, acho q isso se reflectiu na forma como a peça foi nascendo e foi sendo estruturada

Inclusivamente a possibilidade de diálogo c a música de Bach ser introduzida na peça esteve presente até muito tarde, a gente só abandonou qd nos apercebemos q tínhamos criado um universo estrangeiro, mas o baixo cifrado q é a estrutura de todas as variações está presente numa das primeiras seções da música, não sei se alguém vai decifrar isso, mas está lá.

Baixo Cifrado – É uma sequência de notas, q pressupõem estruturas harmónicas, estrutura de composição, todas as variações têm o mesmo baixo cifrado, todas elas têm a mesma estrutura harmónica, o q varia é a forma como é composta é uma música em cima desse baixo, esse baixo é comum a todas as variações. Normalmente associa-se a variações de um tema, mas nas variações Goldberg não é isso q acontece, o q varia são a forma como é composta a música em cima desse baixo, esse baixo é comum a todas as variações.

Foi esse baixo q eu recuperei de uma forma pouco cerimoniosa, mas q fica bem, conceito inicial. É uma linha de baixo, e podes construir por cima várias melodias, mas ela matem-se comum em todas as variações.

Voltando ao q estava a dizer, acho q se criou... criou-se certamente na dança e na música... posso falar da experiência da música q vivi numa forma mais consciente..., como começamos a explorar o idioma deles e foi a partir desse idioma q eu fui seleccionando alguns elementos, sobre os quais reflectia, q p mim os lia já numa perspectiva analítica completamente diferente q é a sua natural, por outro lado a coisa permanecia a mesma para eles, qd eles faziam determinado gesto musical, interessava-me compor, interessava-me expandir ou desenvolver ou transfigurar, esse material nunca perdia a sua identidade p eles, a transformação desse material era sempre facilmente controlável pq era sempre uma coisa familiar, e à medida q iam aparecendo resultados completamente novos e inverosímeis na perspectiva deles... foi um encantamento... há um dos músicos q diz isto “nós agora estamos a fazer música clássica”.

Entramos no terreno da abstracção numa forma muito suave, muito confortável para eles, pq é sempre um vocabulário q eles dominem perfeitamente, mas entregamos em universos de sucessões numéricas, texturas timbricas, de procura dessas características das timbrilas... a q eles chegam com autoridade, pq a matéria de onde aquilo partiu é uma coisa q veio deles

E acho q na dança aconteceu um processo semelhante, foi muito semelhante, a procura do Rui tem muitas coisas em comum, pq ele não foi p lá dizer 'mexe-te assim ou mexe-te assado' ele viu muito bem como é q aquelas pessoas se mexiam. O trabalho coreográfico foi feito em função obviamente da qualidade de movimento q ele procura, mas partindo das características q estes intérpretes têm, a q singularidade destes corpos, estas pessoas têm todas uma expressividade c muito

Em termos de treino o q fazem?

Fazem uma aula, que é, eu não sei muito bem em termos de dança, nesse aspecto técnico. Há aqui uma coisa curiosa, a companhia foi criada logo a seguir a independência, foi um instrumento do governo de comunicação, da independência e a páginas tantas houve uma cooperação c outros países e um desses países foi a União Soviética.

Pelo menos 3 bailarinas estiveram lá. Os soviéticos mandaram para cá mestres de bailado, pianista, ensaiadores, uma coisa q eu acho q é muito emblemática q é a pouca valorização que eles dão às coisas materiais, q na realidade lhes pertencem, mas q eles não exercem uma responsabilidade sobre elas

Pouca valorização, estes gajos têm teatro, têm um estúdio brutal e no estúdio têm um piano 'Bechstein' daqueles de 150 mil euros sem pedais, com uma perna partida encostado a uma parede, sem teclado, foi uma coisa q foi vandalizada portanto esse piano é trazido nessa época pelos soviéticos, eles tiveram contacto, vindo das danças tradicionais

Trouxeram p a companhia um lado de organização, em q terá havido algum diálogo com algo erudito, a forma como eles trabalham as danças tradicionais, há aqui um formalismo uma forma de aprimorar aqueles movimentos que são bastante rudes e selvagens no sentido de criar uma composição, há ali uma coisa q não veio da dança tradicional.

Não sei avaliar o grau de eficácia mas há um trabalho quotidiano de disciplina do corpo.

Quem dá a aula?

Qd chegamos estava uma norueguesa q dava a aula, Zeze, ou um dos bailarinos mais velhos.

Ela foi uma das q foi

A companhia confunde-se com a história do país?

Absolutamente. Este momento agitado e de indefinição é o que encontras no país. Acho impressionante. É como se fosse uma epiderme da situação social actual.

Eles viajaram e tiveram um sucesso brutal. Foram para Cuba a certa altura e tiveram imenso sucesso. Nova York, Austrália,

(Luísa) No final de **80 por onde eles andaram e os prémios que receberam eram tudo países de leste**, depois da queda do muro, desaparece esse lado e começam a ir para outros países. Percebe-se q a queda do muro tb se reflectiu na companhia...

Reflectiu e de q maneira, e não só a queda do muro. O lado da nomenclatura associada ao verbo em q a companhia estava inserida entrou tb em desagregação. Uma parte dessa decadência tem a ver com a conversão de e c a ausência, o país comunicava-se de uma forma muito específica e num quadro geopolítico muito claro q tinha uma função dinamizadora e de propaganda muito clara, q desapareceu completamente, embora fosse uma potência cultural, e ainda continua a ser, os gajos a dançar aquelas coisas tradicionais é inacreditável, em qq parte do mundo aquilo tem um poder expressivo potentíssimo.

(Luísa) Paradoxo entre esse lado muito formalista – guarda roupa, um bocado estereotipados, como se eles se vestissem da forma como eles acham q os outros gostavam q eles se vestissem – q contrasta com uma energia e c o movimento dos corpos, q está p além daquele formato, uma estética predefinida. Percebes q há ali forças em sentido contrário. Energia/Formato

A grande baralhação é a pp consciência de qual é o lugar q a companhia ocupa no mundo contemporâneo, no mundo em q vivemos e a percepção deles por um lado é um bocadinho naive, existe uma apetência pelo update, da contemporaneidade, mas ao mm tempo a consciência dessa contemporaneidade não tem inputs,

Eles vivem aqui numa realidade q só muito por acaso é q vão tendo algumas referências. E nós qd chegamos parecemos o John Cage e o Cunningham... Mas isso não tem importância nenhuma, o q importa foi o fenómeno q aconteceu q foi muito bonito. Embora tenha sido super acidentado pela ausência da consciência do q é a criação de um espectáculo, em termos da normalidade, do q é para nós normal

Chegarem a horas, andar atrás de todos para estarem na hora marcada, haver falta de consolidação das coisas p o dia seguinte, passados 3 dias perceber q o trabalho q se fez não se evaporou.

Instabilidade permanente, uma coisa assim meio, mas q aos poucos aquilo se foi fazendo sempre c uma inércia muito grande para arrastar,

Estava cheia a sala?

Não estava lotada, mas estava muita gente. Aquilo tem 1200 lugares, mas só tem 700 cadeiras, as outras foram vandalizadas e estava praticamente cheia.

Não é a 1ª vez q trabalhas neste tipo de contexto...?

A coisa mais semelhante foi a “História da Dúvida”, mas foi diferente pq foi feito em Portugal, a criação final, a construção real do espectáculo foi feita em Portugal, e depois tinha outro aspecto radicalmente diferente, houve uma audição, não só queriam fazer o espectáculo como foram escolhidas criou-se uma companhia p fazer aquele espectáculo

A clara tem um universo, as preocupações são bastante diferentes das do Rui, tem um lado de exploração, o objecto de cena q aparece um bocado em função da realidade q ela pesquisa,

mas q não tem necessariamente a ver c o movimento e passa tanto pela música como pelo teatro, e há uma série de coisas q se conjugam p fazer a criação

O Rui está claramente interessado no movimento. Embora receba inputs de outros campos. Trabalha movimento. Isto é uma peça de dança, acho q foi inesperado para toda a gente.

(luísa) Isto tem um significado q está p além... tem a ver c a história de Portugal e Moçambique, confluências e desencontros... e se calhar estamos num momento qq c isto do fmi, das crises e das dívidas, etc, estamos todos tão à rasca...q de repente as pessoas viram-se...

Esta coisa da língua, da nossa história, isto é um chão. O q me apaixona... Como é q é possível ser tão convocado p este sítio duma forma tão forte, sendo um país c... em q tu estás permanentemente a ver situações de horror, uma pobreza, eu tenho uma memória de uma viagem...

O transporte daqui são o chapa q são umas carrinhas q levam 20 pessoas lá dentro encavalitadas em cima das outras, eu fui a um sítio, nos arredores de Maputo... acabei por ir sozinho e tive q apanhar um chapa para voltar p Maputo, e q deu uma volta enorme pela periferia. E eu q até aí tinha estado tão encantado num sítio em q toda a gente fala português, estás em Lourenço Marques, tu não te abstras q estás em Lourenço Marques, nada aconteceu, a cidade está como a gente a deixou, a cidade onde as pessoas é Lourenço Marques, o centro pq

À volta desenvolveu-se uma periferia duma dimensão q eu não tinha percebido. Isto é muita gente, isto é impossível de estender a riqueza, mesmo q aparecesse aqui um governo inteligente, prático, expedito, é impossível, fiquei um bocado atordoado, depois percebi q não é bem assim, as pessoas aqui vivem duma aparente miséria, não há subnutrição, não é como a gente vê na Etiópia

Desleixo, falta de brio, falta de... as pessoas parte-se qq coisa em casa e fica partido, partiu-se a ficha da lâmpada e eles ligam os dois fios à tomada

É assim a uma escala, e isso faz um bocado de impressão, mas ao mesmo tempo... isto somos nós e depois

Há uma coisa terrível... eu acho q a independência trouxe uma coisa fantástica, os negros tomarem conta do seu país, e organizarem-se, entretanto o socialismo falhou e eles transformaram isto numa social-democracia, abriram o mercado, e neste momento esta nomenclatura, pq a FRELIMU mantem-se c 100% dos votos não há... é o único partido, e a nomenclatura q transita de organismo em organismo, de ministério em ministério...

O David Abílio é despromovido para ser assessor do Ministro. E depois vem o grande capital... Está cheio de gajos a ganhar muito dinheiro, acontecem permanentemente coisas como estas, eu fui c o Rui jantar a um restaurante tailandês, num restaurante giríssimo, mas só pretos a servir, está exactamente na mesma, em vez de serem os portugueses, são os capitalistas, é tudo igual. É uma coisa q me agita, um período fantástico, uma experiência... é uma coisa q não se consegue pensar está feito, uma pessoa pensa, pronto começou

Está nas mãos da companhia. Está dependente do rumo q a companhia tomar, acho q eles têm a capacidade de mudar a vida deles c um bocadinho de arte e alguma sorte, realmente é uma grande reestruturação da companhia, o ministro

Acho q está ser feito um projecto, e em termos artísticos, pode ser uma coisa fantástica, sem perder o património tb não faz sentido transformar aquilo numa companhia de dança contemporânea o q é interessante é o potencial q isto tem de diálogo.

O ciclo da dança q a Clara fez, o trabalho da Filipa Francisco...

A matéria-prima é fantástica, tem ali assim uma energia e uma crueza, há um contexto cultural.

Entrevista: Julieta (Intérprete), 27-05-2011

Data: 27-05-2011 à tarde

Podes falar um pouco da tua história...

Estou na companhia há 14 anos, vim por amor porque já ouvia falar da companhia antes, por acaso tive uma irmã que esteve na companhia, na altura via sempre ela a viajar e pensava tb tenho q entrar na companhia. Entrei num grupinho de Inhalanga uma dança q se faz então o chefe Júlio viu-me lá, ele gostou de mim e me levou para a companhia. E foi praticamente realizar o meu sonho, mas estou bem na companhia, gosto, amo, adoro dança. E estou aqui.

Vocês têm um pequeno solo...

Cada qual fala da sua história da infância. A história q contei, no meu caso tínhamos q recordar o q aconteceu, no meu caso qd tinha 6 anos de idade. Eu lembrei-me q uma vez saí c as minhas amiguinhas aquelas de infância, fomos passear até muito tarde e minha mãe procurou-me em todo canto, não me achava então cheguei alta noite ela já tinha preparado uma vara e qd eu cheguei levou aquela vara, ela começou a bater-me c aquela vara e chorei tanto q não quis jantar esse dia só tomei banho e dormi e chamou-me p jantar e não quis de tanto sentir dores. Só q a minha mãe depois ficou c remorsos daquilo eu não comi até ao dia seguinte, mas 1 mês depois peguei uma doença e fiquei muito doente mesmo então a minha mãe ficou mal achando q talvez fosse por me ter dado aquela porrada sei lá então lembro dela pôs-me no tanque da minha casa esfregou-me deu-me banho dali levou-me p dentro e deram-me papinha pq estava muito fraca não comia nada só vomitava. Então é a história q tento contar na peça.

Moras perto?

Estou um bocado longe da cidade. Estou fora da cidade. Tenho de fazer ligações, demoro 2 horas para chegar aqui. De chapa, por causa do trânsito, saio às 6h para chegar aqui às 8h ou então às 5.30. A rotina é essa. É muito duro. A estrada q uso está em reabilitação então É uma confusão mesmo é uma confusão todas as manhãs é muito complicado para chegar à cidade.... Mas a vida é essa. Não tenho outro trabalho. Fiz uns cursos e agora, vou começar um curso de inglês, fiz de informática.

Tenho 32 anos.

Esta criação é levada num bom sentido. É uma coisa diferente. O Rui está a trabalhar muito bem **connosco**, ele consegue adaptar-se c os bailarinos. Pq nós os bailarinos às vezes **somos** muito complicados, mas ele teve a sorte e tb a maneira de ser dele também ajuda muito. Ele está a entrar muito bem **connosco**, e estamos a

corresponder muito bem, e estou a gostar muito da maneira dele de trabalhar é uma nova experiência ele está mesmo impecável.

Todos cantam?

Todos. Temos a parte do concerto e alguns fazem parte do concerto. Eu sou corista faço parte do concerto, além de ser bailarina.

Ensaíamos qd há um espectáculo arranjamos essa brecha para podermos ensaiar, agora por exemplo não podemos pq estamos apertados c a obra c essa nova criação, mas nos momentos livres temos ensaiado.

Agora estamos só c o Rui, mas qd aparece um espectáculo dividimos o tempo. O horário é sempre igual das 8h à 15h.

Obrigada.

Entrevista: Mário (Intérprete), 30-05-2011

Data: 30-05-2011 (2ªfeira)

História como bailarino?

A minha carreira começou na infância **com uns 14 anos**, primeiro dançava na discoteca, dança moderna – dança da discoteca – mas coordenada, com amigos e depois fui fazer teatro durante uns 4 anos, mas fazia dança de quando em vez, mas apareceu uma oportunidade porque eu estava num grupo amador de canto e dança, e então apareceu uma oportunidade de candidaturas para a Companhia Nacional de Canto e Dança, uma formação intensiva durante dois anos para depois seleccionarem os bailarinos melhores que iam fazer parte da companhia, felizmente não fiquei 2 anos fiquei 1 ano, logo a seguir apareceu o Camacho, fiz uma audição, seleccionou-me, no mesmo ano entrei na companhia como profissional em 2000-2001. Aí sim comecei a minha carreira profissional, neste momento já coreografei 4 peças, uma peça um pouco infantil porque julgo que não estava maduro como coreógrafo e tenho 3 peças que julgo que eu mm fui feliz com elas. Agora tenho outra oportunidade de **trabalhar com um novo coreógrafo que é muito especial para mim, o jeito dele de trabalhar, a forma dele de desenvolver os movimentos, a forma dele descobrir novos movimentos, a forma de assimilar as coisas, é uma nova coisa para mim, é uma nova coisa para o meu corpo e acho que vamos ter um sucesso como bailarinos na peça.**

O q é o teu solo?

O solo parte de uma história minha que vivi há uns 25 anos atrás, agora tenho 31 anos. O solo desenvolveu-se porque na tal história eu saí infeliz. Eu gostava muito de pão, então a minha mãe não me dava pão sempre que eu quisesse, e arranjou uma forma de esconder a sacola do pão num sítio distante porque eu era pequeno e não ia chegar lá, um dia aventurei-me e puxei uma cadeira para poder tirar a sacola de lá para tirar o pão, descuidei-me e caí, durante a queda passei por um prego que rasgou a pálpebra do olho, abriu-se. Eu não senti, deixei lá o pão e saí para a rua para brincar. Entretanto Alguém já adulto é que viu que eu estava a sangrar e desde aí não gosto muito de pão, nem coisas com trigo, não, como pouco porque faz parte da dieta, como pouco pão. O solo desenvolveu-se a partir dos gestos como forma de me expressar, naquilo que eu vivi, naquela dor que senti no momento que senti quando caí, porque dor não foi exactamente não foi a dor da pele, foi o acidente e até hoje me pergunto, não sei que sorte eu tive que o olho conseguiu escapar como é que o prego conseguiu entrar e rasgar isto, mas não tocou a própria vista.

Trabalhas noutro sítio?

Sim, faço em part-time, concorri com uma peça no festival de dança contemporânea de Maputo, é um grande festival, considera-se um grande festival de dança

contemporânea nacional e internacional, seleccionam 8 peças nacionais e 8 peças estrangeiras para participar no festival, e felizmente a minha peça foi seleccionada, então neste momento dedico-me a esta criação e também a uma outra que estou a recriar que é uma peça que apresentei no ano passado no mesmo festival que eram 3 homens e vou fazer uma adaptação para 3 mulheres e por enquanto com as **dificuldades de espaço e tempo as coisas não correm muito, vão muito lentas, temos problemas de tempo, entramos aqui às 8 da manhã e saímos às 15 então esse tempo fica muito curto para poder desenvolver outras actividades fora, temos que nos adaptar, temos umas duas horas para fazer qualquer coisa que é nossa, neste momento faço aqui aquilo que é o meu dever, faço aquilo que a companhia me incumbe e pronto.**

Também fazes dança tradicional?

Sim, sim. **O que é a CNCD? A CNCD surgiu para investigar, desenvolver e preservar o património cultural moçambicano, então a companhia está dentro desse padrão.** Então todas as obras estão desenvolvidas como esta aqui do Rui e outras que já fizemos contemporâneas ou **modernas aparecem porque o mundo vai desenvolvendo, mas a própria companhia tem que manter a dança tradicional significa que qualquer bailarino que está aqui a exigência dele conhecer a dança tradicional, fazer a dança tradicional muito bem, para ser um exemplo para outros bailarinos de outros grupos profissionais e amadores a nível nacional, então eu faço dança tradicional, são várias danças tradicionais que eu conheço várias, várias, por volta de 16 por aí, mas não são todas elas ainda tem muito mais, só que não é possível conhecer todas elas, até hoje não se sabe quantas danças temos de Moçambique, vai se descobrindo cada ano, em cada festival que existe uma dança só que não estava a ser explorada, não saía do campo as danças tradicionais são praticadas nas localidades, então agora desenvolve-se os festivais de dança tradicional para se poder descobrir quantas danças existem, que ainda não vimos que existem. Eu gosto muito de fazer dança tradicional, um bailarino gosta de fazer dança seja qual for ele gosta, não é?**

Gostas mais de qual?

Os olhos que me vêem dizem q eu gosto mais de dança contemporânea porque acho que assimilei imediatamente quando recebi a dança contemporânea, entreguei-me muito lá então o meu corpo identifica-se na dança contemporânea. A dança tradicional, gosto. Já ouviu falar de fãs? Os que gostam de me ver a dançar dizem que gostam de me ver a fazer a dança contemporânea, mas **eu Mário considero que sou feliz com todas as danças, mesmo tradicionais, quando estou a executar fico em transe mesmo, saio de mim, não me reconheço, porque quando nós dançamos, num dado momento não estamos a pensar nada, porque não existe espaço para pensar, quem consegue dançar a pensar não está feliz, não está a amar, não está a gostar da**

dança que está a fazer. Quando estamos a fazer uma coisa por amor, é uma loucura, é um momento inédito individual, onde cada um de nós não sabe o que é que está a fazer, o que é capaz de fazer até onde vai, acho que é isso.

A cidade nestes últimos 4 anos cresceu muito, está cheia de automóveis, novos edifícios, de empresas novas em pouco tempo.

A companhia somos nós mais 3 pessoas, na parte da orquestra estão a faltar 4 músicos, no total são 8.

Tem acesso à internet no escritório da companhia.

Entrevista: Nelito (Intérprete), 27-05-2011

Data: 27-05-2011

Podes falar-me um pouco da tua história?

Não estou com muito tempo...

Chamo-me Nelito, natural de Maputo, já danço aqui na companhia desde 2005, já trabalhei c vários coreógrafos nacionais e internacionais, sou **formado especialmente em dança contemporânea, acho q é o meu forte é o q eu mais gosto de fazer** faço tb danças tradicionais daqui de Moçambique, o afro-contemporâneo, técnica, faço um pouco de tudo, sou muito curioso, gosto muito de aprender.

E como é que está a ser este trabalho?

Está a ser excelente, maravilhoso. É um bocado complicado também falar deste trabalho porque é a primeira vez que também que participo numa criação desse tipo e acredito que também é meio complicado para o coreógrafo, **se calhar ele vem de Lisboa com uma outra visão, vinha com uma outra atitude, ele não sabia com que artistas ele ia trabalhar então chegamos cá nesse intercambio ele nos fez nós descobrirmos que somos capazes de dar muito mais, de fazer muito mais pela dança**

levando o material dele e o nosso material juntando está a resultar nisto. É tipo o trabalho dele é fantástico para resumir, não tenho palavras para especificar, está a ser muito bom, é uma experiência maravilhosa e acredito que o espectáculo vá ser um sucesso, prometo que vai ser um sucesso.

Entrevista: Pedro (Intérprete), 30-05-2011

Data: 30- 05-2011, 2ª feira

O Rui criou uma estrutura tem uma bola de ouro e danço para a bola. Faço o solo conforme a bola de ouro. A ideia é mostrar q é aquilo q eu quero...

Antes de dançar fui **actor** fiz um pouco de teatro em 1997, então em 1998 comecei a **dançar** num grupo amador q era “Tsudi” depois de “Tsudi” passei a dançar, porque o ensaiador de tsudi tinha um outro grupo então ele levou-me para dançar nesse outro grupo dele q era “fogueira”. Depois da fogueira acho q em 99 ou 2000 não me lembro a companhia criou uma escola de formação então fiz parte da escola de formação durante 1 ano e vim à companhia estagiei durante 6 meses e fiquei efectivo estou na companhia já há 11 anos. **Para além de dançar na companhia eu trabalho como freelancer. Danço na companhia das 8 às 15 e trabalho fora das 15 às 19 ou das 16 às 21.** Por acaso um dos projectos q faço fora da companhia ganhou um prémio que é Mali que se chama Dance África Dance encontros africanos de dança contemporânea então eles seleccionaram 100 grupos, desses 100 seleccionaram 10 grupos e a fase final foi em Mali, eram 10 solos e 10 grupos o q eu danço é um trio a gente faz um trio, então lá na fase **final a gente ficou em 1º lugar, Moçambique ficou em 1º lugar**, isso foi no ano passado em Outubro, então fizemos a tournée em África e esse ano vamos fazer a tournée na Europa e no próximo ano na América e Ásia, não tenho a certeza, mas se calhar também vamos passar em Portugal. A peça chama-se Orobroy Stop, Orobroy é uma palavra cigana que quer dizer pensamento/pensa, por isso quer dizer pare e pense ou pense e pare. A coreografia é de **Horácio Macua** que é um coreógrafo Moçambicano que agora está a viver em Espanha mudou-se para lá há pouco tempo e agora já não volta e por isso agora estamos a ensaiar sozinhos, somos 2 homens e uma mulher e rapariga está grávida e depois vamos em tournée em Julho.

A dança tradicional é a base da companhia, a gente faz mais dança tradicional do que dança contemporânea.

Eu gosto da dança tradicional duma outra vertente, o que eu acho, se tu fores a ver os bailarinos da companhia e os outros bailarinos da Europa, por causa do nosso treinamento para fazer essa dança tradicional q é muito forte, muito energética, tu tens q ter muita energia durante uma hora e meia 2 horas de espectáculo então o corpo fica assim muito duro porque é muito rápido muito energético e então quando chega a altura de fazer a dança contemporânea a gente tem um bocado de dificuldade de assimilar esses movimentos mais fluidos a dança contemporânea tem muito disso, tem movimentos mais fluidos e movimento de contacto enquanto na dança tradicional a gente não faz nada de contacto, podemos dançar aos pares um à frente do outro ou ao lado, mas nunca estamos assim (em contacto). **Eu fico um**

pouco dividido, sinceramente eu gosto muito de dança contemporânea porque sabes fico um pouco mais livre para explorar o próprio corpo, porque se fores a ver em dança tradicional a gente dança aquilo que os músicos tocam, se os músicos tocam “tum tum tum” a gente faz com as pernas aquela música, enquanto que na dança contemporânea, não precisamos exactamente de dançar a música, a gente só precisa criar alguma coisa que pode facilitar ou dançar aquela música.

Falando um pouco da minha experiência na companhia, para mim é uma coisa mágica, uma coisa que não se repete, nós temos uma peça que se chama “n’tsay” que fala da **história de Moçambique, da colonização dos portugueses, da forma como os portugueses entraram q eu me emociono e às vezes choro, e tem uma parte muito emocionante, é muito de amor e muito de paixão, q até arrepia, nós costumamos falar sobre isso, pq nós já fazemos este trabalho há muitos anos, mas sempre q a gente vai fazer temos a sensação como se fosse a primeira vez.**

Eu sinceramente não queria fazer parte desta criação, por causa de outros projectos q eu tenho pessoais, mas quando o Rui chegou no 1º dia eu estava e ele começou a apresentar-se, 2º dia começamos a trabalhar, no 1º dia quando começamos a trabalhar e eu apaixonei-me pelo trabalho e eu até falei c ele, já não queria muito fazer, já não queria muito dançar estou a pensar em parar, porque eu tenho um outro projecto, q é uma coisa q eu quero fazer ele disse q gostava q eu fizesse parte da criação, podemos experimentar e depois logo se vê se eu fico ou não, mas foi uma coisa q eu me apaixonei logo no 1º dia e logo no 1º dia quando ele naquele dia começou a dizer quero que vocês falem-me da vossa história de há 26 anos atrás, logo naquele momento lembrei-me da minha história de há 26 anos atrás, q eu nunca tinha pensado nisso, lembrei-me logo da 1ª vez q eu fui à escola, eu lembro-me, depois perguntou se tínhamos um jogo que fazíamos quando éramos crianças, e eu disse tem um jogo q a gente fazia, por acaso esse jogo entra na peça, então foi uma coisa q logo no 1º dia fui entrando na peça, fui-me apaixonando pelas coisas, sinceramente está a ser uma experiência fantástica, ímpar, q eu não quero muito ser coreógrafo, mas já tenho 30 anos e não posso dançar para toda a vida, acredito que a forma dele de trabalhar de criar, se um dia eu tiver que ser coreógrafo eu posso adoptar a forma dele trabalhar, porque ele trabalha numa forma diferente de outros coreógrafos já **trabalhei com outros coreógrafos moçambicanos, alguns franceses, alguns noruegueses, a forma dele, ele busca algo de nós, ele traz uma história, traz uma coisa, mas ele quer que sejamos nós a tirar aquilo q nós sentimos, é como se ele dissesse: Pedro conta-me a tua história em dança, eu conto a minha história e ele da minha história tira algumas coisas q lhe interessam e basicamente se é a minha história eu acabo me identificando com cada movimento que eu faço, estou mais livre porque é a minha história então eu quero dizer a minha história do jeito que eu acho e também do jeito que ele acha que eu tenho que dizer então a gente faz um**

jogo nosso e dele, então tem sido uma experiência fantástica então um dia se eu for coreógrafo vou adoptar.

Qual é a tua história de há 26 anos atrás?

A história que eu conto, que eu tento dizer é que eu lembro-me da minha tia quando me levou à escola a 1ª vez, eu lembro-me o trazia, tinha umas sapatilhas e meias, trazia uns calções, eu faço um movimento assim, uma camisa que tinha metido dentro dos calções e tinha uma pasta nas costas e toda essa roupa que eu trazia o meu avô tinha trazido da África do Sul, o meu avô trabalhava num hospital na África do Sul, era cozinheiro, eu lembro-me que a minha tia acompanhou-me à escola atravessámos 2 ruas e quando cheguei à sala de aula todas as crianças estavam a chorar porque era o primeiro dia de aulas, eu não me lembro se eu chorei ou não, e lembro que todas as senhoras estavam na janela da sala de aula, porque algumas crianças estavam a chorar e tinha umas tias, primas, irmãs eram só mulheres, não tínhamos carteiras, todos os meninos estavam no chão e o chão era gelado.

E a música q os homens cantam? O q quer dizer?

Algumas coisas q fazemos na peça partem de brincadeiras na rua. Transformamos as nossas brincadeiras, as nossas piadas em canto. Quando queremos provocar alguém não lhe dizemos directamente, reunimo-nos, arranjamos uma melodia criamos as palavras e começamos a cantar. Há umas semanas atrás houve algumas pessoas que se atrasaram e faltaram, tem um senhor chamado Júlio Maclombe que era o antigo ensaiador que era quem põe as faltas e atrasos e agora tem uma nova direcção na companhia a nova directora artística e o director, são novos estão há 6, 7 meses. Então tem uma canção dum cantor moçambicano “a frelimu tem uma pessoa c um punho muito forte, e vieram como os colonos, os brancos e ele fez pum e fez assim com eles e pô-los fora” então nós dizemos “a Candinha domina o Maclombe agora chegou o Xadré (novo director) e fez assim - fora” porque dizem que **agora aqueles que têm mais de 35 anos vão se reformar ou vão arranjar algum sítio para os encaixar, nas províncias ou nas casas da cultura, ou coisa assim**. Naquele dia como ela estava aqui estavam a rir porque tinham medo de cantar.

A maioria de nós estamos aqui há 15, 12, 10 anos cada um de nós tem a sua história e passamos mais tempo juntos do q com a nossa família. Trabalhamos juntos e ao fim de semana também estamos juntos.

Entrevista: Zé (Intérprete), 27-05-2011

Data: 27-05-2011

Chamo-me Zé Tembo mais conhecido por Zé cabanas sou artista da CNCD do grupo sénior danço **já há 17 anos**, faço todo o estilo de dança de salão, tradicional, americanas todo o estilo de dança, eu sei fazer, e também dou aulas de dança, tenho uma academia c a minha colega estamos a dar aulas de ginástica aeróbica, stretching, de dança c salto alto uma coisa nice, temos massagens e muito mais.

E como está a ser este trabalho?

Este trabalho está a ser um trabalho muito nice, é um trabalho diferente, q p mim é uma coisa muito espectacular, muito diferente já tive vários coreógrafos de fora e q nunca fizeram uma coisa igual cada coreog tem um trabalho diferente, mas este é um trabalho q tem muita coisa interessante q eu não esperava q ia receber mas bom os **coreógrafos eles trabalham muito bem connosco e estamos a gostar e espero q nos convidem mais e fazerem mais trabalho connosco.**

Porq é q danças?

Eu escolhi a dança Por muitos factores, eu gosto de cantar, de dançar, de estar bem, de divertir-me então achei q devia escolher isto como arte pq vi q é uma coisa q eu podia fazer como arte p o meu trabalho e então eu escolhi este trabalho q é uma coisa q eu tanto adoro fazer c carinho.

Gostas da dança contemporânea ou gostas mais da dança tradicional?

Acho q estou mais inclinado sinceramente para a dança tradicional pq eu gosto mais, a dança tradicional para mim me faz tirar tudo aquilo que eu sinto então quando ouço o instrumento tradicional ele me traz me tira eu tiro eu saio fora de mim então vou explodindo através do som dos tambores e das timbilas e da música cantada, naturalmente. Sente-se, é um espectáculo. É um espectáculo de uma arte feita. A música tradicional e os instrumentos e a companhia de dança é uma coisa muito nice.

Estou há 10 anos na companhia, mas comecei a dançar aos 5 anos e agora tenho 30 anos. O meu corpo ainda aceita dançar. Faço todo o estilo de dança, eu quero aprender mais porque para mim a dança é uma coisa que me faz inspirar.

Anexo IV – Fotografias



Pormenor do Teatro Cine África



Fachada do Teatro Cine África



Plateia do Teatro



Entrada Principal do Teatro / Vista lateral da fachada do Teatro



Palco e plateia do Teatro Cine África



Cartaz de espectáculo da CNCD